ART EXHIBITION CATALOGUES REPUBLISHED ON MICROFICHE

Published on microfiche by: Somerset House, 417 Maitland Avenue, Teaneck, New Jersey 07666

Date of publication and production of master: 1975

Series: The purpose of this series is to make available those catalogues that have lasting interest through their text or their illustrations. Catalogues and cumulations of titles in the series are available from the publishers.

Serial numbers: Each title is given a seven-figure serial number in the top right-hand corner of the microfiche title strip. This is an accession number. The first figure indicates the number of the list in which the title first appears. The first three-figure group signifies the gallery or museum, the second three-figure group signifies the accession number for that title.

Copyright: The microfiche edition is the copyright of Somerset House (RMRCO Inc.) 1975. Any rights relating to the full-size edition reside with the original copyright holders.

Technical data: Producing laboratory: Micrographics Enterprises Inc., Brooklyn, New York.

Louis Blanpel

Naissance de
L'IMPRESSIONNISME

NAISSANCE DE L'IMPRESSIONNISME

L'Exposition *Naissance de l'Impressionnisme* prend, dans le programme didactique des Expositions de l'art contemporain que nous poursuivons depuis plus de trois années, la valeur d'une préface.

C'est de l'Impressionnisme que découlent les principales étapes qui ont scandé l'histoire de l'art français de nos jours. Il n'est pas moins utile de reconnaître que l'impressionnisme lui aussi prend racine dans l'évolution antérieure de l'art français. Delacroix, annonciateur de cet impressionnisme qu'on a eu le tort de considérer comme révolutionnaire, voici un thème qui devait attirer la société d'hommes de goût qui s'attachent à servir la mémoire de ce maître.

M. André Joubin, le grand historien de l'art de Delacroix, explique ce paradoxe, dans la préface qu'il donne à ce catalogue.

La tâche qui nous revient est de le remercier ici du dévouement, de l'activité qu'il a dépensés pour nous permettre de réaliser le difficile programme ainsi conçu.

Mais, certes, si tant de témoignages de la logique qui a présidé à la Naissance de l'Impressionnisme, ont pu être réunis, — et — parmi ceux-ci — tant de chefs-d'œuvre trop peu connus de l'art français du XIX^e^ siècle — c'est grâce au généreux et au bienveillant concours des *Amis de Delacroix* et des amis de la *Gazette des Beaux-Arts* qui se sont unis pour venir à notre secours.

Parmi les premiers, MM. Jean Guiffrey et le docteur Viau, délégués, avec M. Joubin, de la Société des Amis de Delacroix, pour l'organisation de cette exposition, ont droit à une reconnaissance particulière.

Parmi les amis de la *Gazette* on retrouve l'action toujours efficace de M. Paul Jamot qui ne néglige aucune de nos entreprises, le comte Arnauld Doria, M. Raymond Escholier, M. Ernest Rouart et tant d'autres à qui nous devons notre gratitude.

Enfin, nous tenons à reconnaître toute la part, discrète et très efficace à la fois, qu'a prise dans l'organisation de cette Exposition, Mlle Raia Rappoport. La rédaction de ce catalogue — quelques-unes des notices — doit beaucoup à ses soins et à son dévouement.

Cette exposition a pu être réalisée grâce à la complaisance de quelques collectionneurs. Nous leur adressons nos plus vifs remerciements.

Les œuvres exposées proviennent des collections suivantes :

The Fogg Art Museum, Harvard University, U.S.A.;
Musée du Petit Palais;
M. Frédéric Bazille, Montpellier;
M. Georges Besson;
M. Marcel Beurdeley;
M. F. Capdevielle;
M. Paul Cézanne;
D^r^ Albert Charpentier;
Mme L. Clément-Carpeaux.
Comte Arnauld Doria;
MM. Durand-Ruel;
M. Emmanuel Fabius;
M. Raphaël Gérard;
M. Sitta Guelfo;
M. Paul Jamot;
M. André Joubin;
M. Lorenceau;
Mme Georges Mayer;
M. Claude Roger Marx;
Mme Ernest Rouart;
Mme de Salinelles, Montpellier;
D^r^ Georges Viau;
M. Ambroise Vollard;
M. Daniel Wildenstein;
MM. Wildenstein et C^ie^.

NAISSANCE
DE
L'IMPRESSIONNISME

J'ai entendu Claude Monet raconter que lorsqu'il venait voir, vers 1862, son ami, Frédéric Bazille, qui habitait alors, 6, rue de Furstemberg, la même maison qu'Eugène Delacroix, il plongeait par la fenêtre dans le jardin de l'atelier du maître. Quelquefois, il apercevait un modèle traverser le jardin, monter le petit escalier de fer et pénétrer dans l'atelier. Au bout d'un certain temps, le modèle redescendait l'escalier et disparaissait. On voyait alors Delacroix s'installer devant son chevalet, et se mettre à peindre, de souvenir. C'était un des principes du maître, qu'il fallait consulter la nature comme un dictionnaire et peindre ensuite de mémoire.

Cette vision pittoresque et vraiment symbolique du vieux maître plein de gloire, épié par un jeune débutant, voilà qui définit et illustre le thème et le but de la présente exposition : montrer et expliquer la rencontre de l'impressionnisme naissant avec Delacroix vieillissant, conserver le lieu de cette rencontre, cette demeure vénérable de la rue de Furstemberg, où notre petite *Société des Amis de Delacroix* s'efforce de sauver l'atelier où a travaillé, cet appartement où est mort un des plus grands génies de la peinture française. Notre Société a besoin d'aide pour subvenir à ses besoins et, comme toujours, notre ami Georges Wildenstein nous a offert son généreux concours. Qu'il en soit ici remercié.

*

J'ai connu, en 1898, à Montpellier, où je venais d'être nommé professeur, M. Marc Bazille, qui, pendant les années heureuses que j'ai passées là-bas, m'honora de son amitié. C'était un homme délicieux, fin, racé, raffiné, entouré d'une famille charmante où la beauté était de tout temps le privilège des femmes, l'élégance et la courtoisie la parure des hommes. Il était le frère de Frédéric Bazille, ce jeune peintre doué des plus beaux dons qu'une balle allemande anéantit en décembre 1870, au combat de Beaune-la-Rolande. M. Marc Bazille avait voué un culte au souvenir de son frère et avait pieusement recueilli de lui tout ce

qu'il avait pu réunir de l'œuvre si tragiquement interrompu de son aîné.

En ce temps-là, vers la fin du siècle dernier, les grands impressionnistes, Renoir et Claude Monet, arrivaient à la notoriété, prélude de la gloire définitive. Les autres, Sisley et Pissarro, venaient derrière eux. L'astre de Cézanne enfin commençait à paraître au firmament de la peinture. Personne ne parlait plus de Frédéric Bazille, disparu avant le succès de son équipe. Seul, son frère entretenait le culte et aimait à parler de lui avec quelques amis dont j'étais. Quelquefois, il recevait la visite de deux anciens compagnons de Frédéric, qui eux n'avaient pas oublié : Renoir et Claude Monet. C'est là que je les ai rencontrés et c'est en écoutant les conversations de ces trois personnes que je fus initié aux débuts héroïques de l'impressionnisme naissant, entre 1860 et 1875.

Deux souvenirs surtout sont restés dans ma mémoire. Lorsque Renoir et Claude Monet vinrent, non point ensemble, mais séparément, voir M. Marc Bazille — entre 1907 et 1910, — nous les conduisîmes naturellement au Musée de Montpellier, cet admirable Musée Fabre, tout rempli de chefs-d'œuvre et qui m'est cher à tant de titres. Renoir s'enthousiasma devant les Delacroix de la collection Bruyas et surtout devant la petite répétition des *Femmes d'Alger* qu'il trouvait (j'entends le grand tableau du Louvre), un des plus beaux tableaux du monde. Claude Monet, moins expansif et plutôt taciturne, traversa le Musée avec une visible indifférence et ne réagit vraiment que devant les Courbet magnifiques, *les Baigneuses, la Fileuse endormie, l'Homme à la pipe*, et surtout l'étonnant *Bonjour! M. Courbet*, qui, avec sa lumière limpide et son admirable paysage languedocien, contenait dès 1854, tout le programme de l'impressionnisme.

De ces deux rencontres au Musée de Montpellier avec les deux plus illustres représentants de l'impressionnisme, je conclus qu'à l'origine de cette manière de peindre, c'est-à-dire en somme de la peinture moderne, se trouvaient deux maîtres aussi dissemblables, et même contradictoires que Delacroix et Courbet, le poète et le prosateur. Lorsqu'aux environs de 1860, les jeunes indépendants qui devaient être les maîtres de l'avenir, commencèrent à travailler, ils avaient choisi pour leurs dieux, Delacroix et Courbet. Chez l'un, ils admiraient la couleur et surtout l'analyse de la couleur qui devait conduire à la division des tons; chez l'autre, la tendance à peindre clair et surtout la modernité des sujets. Représenter la vie moderne en se servant de couleurs pures, de manière à rendre le plus possible la lumière du jour, n'est-ce pas la définition même de l'impressionnisme? Les étapes de cette conquête, c'est toute l'histoire de la peinture moderne.

Delacroix enseigna donc une technique et Courbet donna une direction. Voilà nos jeunes artistes armés pour engager contre l'Ecole une lutte ardente et parfois implacable, d'où ils mirent plus de vingt ans à sortir vainqueurs. Mais la victoire, qui se fit attendre, fut complète et définitive.

Notre temps — il est encore trop tôt pour parler de la postérité qui sera sans doute plus équitable, — a retenu seulement quatre ou cinq grands noms, ceux des plus illustres des impressionnistes, *Renoir, Monet, Sisley, Pissarro*, auxquels il a joint ceux de *Degas, Manet, Cézanne*, qui n'ont pourtant rien de spécifiquement impressionniste, et a déjà presque complètement oublié les autres. C'est là un procédé commode pour le public, qui n'aime pas à s'embarrasser d'un trop grand nombre de noms, ni, comme on dit, jeter sa poudre aux moineaux. Mais c'est se faire une idée bien fausse de la réalité que de croire que tout d'un coup aux environs de 1875, ont surgi, comme des champignons après une pluie d'orage, les cinq ou six grands artistes que nous venons de nommer. Non, les choses ne se sont pas du tout passées comme cela.

Le magnifique épanouissement des années 1875 à 1880 a été préparé par un long et obscur travail qui a débuté vers les années 1855-1860. Ils étaient nombreux ceux qui, pendant cette période de gestation dirigeaient leurs efforts vers la recherche de la lumière et l'éclaircissement de la palette. Si un petit nombre seulement est parvenu à la renommée, d'autres, beaucoup plus nombreux, n'ont pas connu la gloire, comme *Bazille* par exemple, mort avant d'avoir achevé sa destinée, ou bien faute de s'être complètement réalisés. Mais leur mérite n'en est pas moins grand, d'avoir, en même temps que leurs camarades plus favorisés, travaillé au renouvellement de la peinture française entre 1860 et 1875.

C'est un aperçu — le mot de tableau paraîtrait trop ambitieux — de cette période si intéressante, que nous avons essayé de présenter ici.

A la mort de *Delacroix* et au moment où s'impose l'art de *Courbet*, nous avons voulu définir le milieu dans lequel se développent les futurs impressionnistes. Dans cette recherche de la lumière qui va les conduire à l'éclaircissement de la palette, ils rencontrent sur leur route, à côté des coryphées *Delacroix* et *Courbet*, deux ou trois guides qui les aideront à se trouver eux-mêmes; *Boudin* d'abord, le peintre des ciels aériens et des verdures normandes, puis tous ceux que ce maître délicieux attirera dans l'adorable pays d'Honfleur, *Monet* qui y subira si profondément son influence, *Jongkind* qui y réalisera, peut-être le premier, les aspirations de l'impressionnisme, *Renoir* enfin qui s'y imprègne dès l'abord de la vision chatoyante et nacrée de l'atmosphère, des arbres et des eaux. Faisons à côté d'eux une place à *Cals*, le petit père *Cals*, si injustement oublié, un des plus beaux impressionnistes qui se soient révélés à Honfleur et qui n'a pas encore atteint tout son destin.

Après *Delacroix* et *Courbet*, un des guides, un des maîtres des futurs impressionnistes, c'est *Manet*. Il était leur aîné de peu; mais l'audace de ses recherches, la décision avec laquelle l'ancien élève de l'atelier Couture évolue vers la peinture claire et l'éclaircissement de la palette, son talent de peintre joint à la distinction de ses manières et de son caractère lui assurèrent tout de suite une autorité indiscutée sur ce groupe de jeunes artistes qu'a consacré pour la postérité le fameux *Atelier des Batignolles*.

Manet nous amène tout naturellement à deux des figures les plus attachantes de ce milieu pré-impressionniste: *Frédéric Bazille et Caillebotte*, tous deux comme *Manet*, fils de famille, cultivés, riches et remarquablement doués comme peintres, l'un et l'autre pleins de cordialité et de simplicité, et comme tels, unis par des liens d'étroite camaraderie avec d'autres braves garçons qui sortaient de milieux plus modestes. *Renoir* et *Manet* n'ont jamais oublié les services que leur ont rendus ces amis discrets. Peut-être le sort qui ne les avait pas obligés à gagner leur vie, a-t-il contribué à les placer comme en marge de leur profession et à les ranger dans la catégorie des amateurs.

Pour *Bazille*, qui a disparu si tôt, avant que les questions d'argent n'aient encore eu le temps de se poser, l'injustice est moins flagrante que pour Caillebotte, qui a rempli toute sa destinée, et qui fut, — on en conviendra un jour, — un très grand peintre, digne en tous points de ses camarades. Inégal, il l'a été comme eux tous, et il n'a pas toujours eu que d'heureuses inspirations. Mais il a connu d'étonnantes réussites, à commencer par ces fameux *Raboteurs de parquets*, qu'admirait si fort *Degas*, et l'on pourrait signaler telle nature morte, tel bouquet de fleurs, tel Pont d'Argenteuil, qui supporteraient la comparaison avec des toiles de *Manet*, de *Monet* ou de *Renoir*. *Bazille*, lui, restera le peintre de la *Réunion de Famille*, du Musée du Louvre, la plus parfaite réussite en ce genre, même entre les *Demoiselles de la Seine* et *le Déjeuner sur l'herbe*. Hélas! pour nous, ces belles promesses n'ont point eu de lendemain.

A côté de ces artistes notoires, nous en avons présenté d'autres, moins connus. point célèbres, mais qui complètent le groupe que nous étu-

dions : ils en précisent les tendances par les résonances qu'ils provoquaient.

La guerre vint, courte en comparaison de celle que nous venons de voir; elle eut, elle aussi, sur l'art, une influence profonde. Elle marque une coupure entre le passé et le présent. Des artistes, célèbres avant la guerre, étaient définitivement entrés dans le passé. La génération nouvelle se levait, celle des impressionnistes. Forte de son expérience, elle volait maintenant de ses propres ailes. Même elle laissait derrière elle quelques maîtres qui l'avaient guidée à ses débuts, tel *Courbet*, un de ses initiateurs, qui après 1875, cesse d'exercer sur elle la moindre influence : c'est que la peinture claire a définitivement triomphé. *Monet* et *Renoir* qui avaient d'abord peint des paysages et des natures mortes sombres, comme Courbet, répudiaient définitivement cette formule périmée. On dirait que la guerre, avec ses deuils et ses tristesses, a inspiré à toute cette génération l'horreur du noir et du sombre, et fait naître chez tous les artistes une ardente aspiration vers la lumière, la clarté, vers la vie. L'impressionnisme était né. Dans cette féerie de lumière, de couleurs et de joie, qui rayonne dans les toiles de *Renoir* et de *Monet*, revit la poésie et le lyrisme qu'ils avaient recueillis dans l'héritage de Delacroix.

André Joubin.

Frédéric Bazille. — Négresse aux pivoines.

LE PAYSAGE ET LES ROMANTIQUES

Il n'est pas vain de chercher, les origines de l'impressionnisme chez les romantiques. N'est-ce pas en effet leur goût d'indépendance, leur réaction contre l'académisme qui amorcèrent toutes les révoltes qui allaient si magnifiquement fertiliser la peinture du XIX^e^ siècle? N'est-ce pas surtout par l'introduction du paysage réel dans leurs tableaux qu'ils préparèrent le grand mouvement impressionniste qui allait rendre à la nature son prestige en tant que thème?

RICHARD PARKER BONINGTON

Né à Arnold, près de Nottingham, le 25 octobre 1802.
Mort à Londres le 25 octobre 1828.

Si l'on considère que l'impressionnisme n'est pas seulement une technique nouvelle qui fit scandale lors de son apparition, mais plutôt une façon de sentir, une prise de contact directe avec la nature, un désir de vérité et de spontanéité qui cherchent pour s'exprimer des procédés conformes à ces besoins de vérité, il est certain que l'impressionnisme remonte très loin dans l'histoire de la peinture.

Mais si l'on veut se limiter aux origines assez immédiates et ne pas dépasser le XIX^e^ siècle, il faut parler des peintres anglais qui, le plus efficacement, furent les premiers à libérer la peinture de ses conventions devant la nature. Ils montrèrent combien l'académisme était incapable d'exprimer les ciels, l'eau

mouvante, la légèreté de l'atmosphère. Bonington avec Constable et Turner aura rappelé aux Français les séductions et les ressources picturales des paysages authentiques. En fait, ce furent chez nous les premières indications des temps nouveaux.

1. — **Etudes de ciel, aquarelles.**
Collection de M. André Joubin.

EUGÈNE DELACROIX

Né à Charenton-Saint-Maurice, le 26 avril 1798.
Mort à Paris, le 13 août 1863.

Il est certes inutile de rappeler le rôle considérable de Delacroix dans les arts au XIX[e] siècle. C'est autour de lui que se cristallisèrent toutes les aspirations de ceux qui à ce moment demandaient à l'art de se libérer des contraintes et des formules. Le goût qu'eut Delacroix pour les vastes compositions où s'exaltaient son lyrisme n'a pas toujours permis de voir quel grand paysagiste il fut en maintes circonstances. A admirer exclusivement ses personnages pathétiques on oublie trop souvent d'admirer sur quel fond de paysage ils sont campés. Et pourtant n'est-ce pas dans ces paysages qu'on peut trouver un des aspects les plus grands de Delacroix, celui où l'artiste, sans jamais rien céder de sa personnalité, reste cependant fidèle à la chose qu'il représente, la reproduit et la transpose à la fois, lui donnant un accent de vérité hautaine, humaine, véritable image de la nature vue à travers la sensibilité d'un homme.

Cette façon de réintroduire la nature authentique dans des tableaux composés, n'est-elle pas une affirmation prématurée de la place que le paysage allait retrouver dans la peinture. Cette façon aussi de demander alors d'exprimer à la fois la vérité du thème reproduit et l'émotion épouvée par l'artiste, ne devait-elle pas être, quelques années plus tard, une des préoccupations essentielles de l'évangile impressionnisme?

Les tableaux de Delacroix composés exclusivement de paysages sont relativement peu nombreux, mais leur qualité prouve quelle importance ce maître attribuait à la représentation de la nature.

Enfin sa technique elle-même, avec son extrême liberté, avec sa touche libre et large n'est-elle pas une réaction contre les fondus, les surfaces lisses et magnifiquement polies de l'académisme, préparant les libertés dont allaient se réclamer bientôt les impressionnistes.

2. — **Bouquet de fleurs, aquarelle rehaussée de pastel.**
Collection de M. Paul Cézanne.

3. — **Hercule, peinture (0,29×0,45).**
Collection de MM. Wildenstein et Co.

4. — **Le Maréchal ferrant, peinture (0,51×0,61).**
Collection de MM. Wildenstein et Co.

5. — **La mer vue des hauteurs de Dieppe, panneau (0,36×0,525).**
Collection de M. Marcel Beurdeley.

6. — **Saint Sébastien secouru par les saintes femmes, peinture (0,24×0,31).**
Collection Schmitz, à MM. Wildenstein et C[o].

7. — **Suzanne au bain, esquisse, peinture sur carton.**
Collection de M. Paul Jamot.

8. — **Les falaises d'Etretat, aquarelle.**
Collection de M. Claude-Roger Marx.

9. — **Les Pyrénées aux Eaux-Bonnes** (*toile*, 0,50×0,61). Exécutée en 1845.
Collection de M. André Joubin.

LOUIS-GABRIEL-EUGÈNE ISABEY

Né à Paris, le 22 juillet 1803.
Mort à Lagny, le 27 avril 1886.

Comme Huet, Isabey appartient à l'équipe des peintres romantiques qui dans l'exaltation et dans le lyrisme cherchèrent l'expression plus intense de la vie.

La plupart de ses toiles sont des compositions certes un peu emphathiques et qui aujourd'hui ont pour nous un goût excessif de mise en scène. Cette prédilection pour les tableaux de genre lui donne une influence et une place moins grande que celle de Huet parmi les précurseurs de l'impressionisme; mais de nombreuses aquarelles, des croquis, des notes spontanées prouvent qu'il y avait en lui des dons de paysagiste et que son tempérament annonçait l'époque où la nature allait reprendre une place de premier plan dans les préoccupations picturales.

C'est ce paysagiste instinctif qui retient ici notre attention plutôt que l'auteur des compositions historiques, bien qu'il y ait dans la technique de celui-ci une liberté et un sens des effets colorés qui n'est pas complètement étranger aux futures préoccupations des grands paysagistes de l'impressionisme.

10. — Paysage, aquarelle.

Collection de M. X...

ADOLPHE HERVIER

Né à Paris, en 1818
Mort à Paris, le 18 janvier 1879.

Dans la mesure où il peut s'apparenter aux peintres anglais tels que Bonington et aux peintres romantiques tels que Isabey, Hervier peut sans peine prendre place à côté de Cals, parmi les promoteurs de l'impressionnisme qui — d'instinct et modestement — tentèrent de réintroduire le paysage dans la peinture.

D'ailleurs ses aquarelles, ses dessins, indiquent déjà le goût de la notation rapide et précise pour traduire une atmosphère, un instant de paysage, toutes caractéristiques qui seront parmi les premières préoccupations des impressionnistes. Aussi ces prédispositions lui permettront-elles d'accueillir le mouvement nouveau avec sympathie lorsqu'il se présentera.

Lui aussi trouvera dans la Vallée de la Seine et surtout dans la région d'Honfleur des sujets convenant parfaitement à sa sensibilité, lui aussi subira les séductions de l'impressionnisme naissant et en acceptera quelques influences.

11. — Les bûcherons. Signée et datée : *A. Hervier*, 1850.

Collection de M. André Joubin.

12. — La mer à Fécamp (*toile*, 0,38×0,46). Signée et datée : *A. Hervier*, 1855.

Collection de M. André Joubin.

13. — Le village, aquarelle.

Collection de M. Claude-Roger Marx.

PAUL HUET

Né à Paris, le 3 octobre 1803.
Mort, le 18 janvier 1869.

Paul Huet fut un des premiers à participer au grand mouvement qui dans la première moitié du XIX[e] siècle réintroduisit le paysage dans la peinture. Certes il resta en toutes circonstances un peintre romantique et ses paysages sont marqués par cet esprit. Il affirma donc dans ce domaine sa volonté d'échapper à l'académisme et de retrouver une certaine vérité bien qu'un peu transposée et souvent lyrique mais combien plus authentique que les austères disciplines imposées par les défenseurs de l'art académique.

Delacroix qui fut son ami, Théophile Gautier et la plupart des romantiques apprécièrent et louèrent hautement son talent. Il peut être considéré avec Delacroix comme étant un des premiers en France à avoir préparé le chemin aux impressionnistes.

14. — Saint-Cloud. Collection du Musée du Petit-Palais.

Claude Monet. — L'allée du champ de foire à Argenteuil.

LE RÉALISME

Un des éléments essentiels à la préparation de l'avénement de l'impressionnisme est certainement le réalisme dont Courbet fut le grand champion. Car il ne faut pas oublier que la volonté des impressionnistes fut d'atteindre à plus de vérité que leur prédécesseurs, de traduire dans leurs tableaux des paysages dont l'authenticité soit telle qu'on y retrouvât jusqu'à l'atmosphère la plus irréelle et la plus provisoire. Le réalisme n'avait pas osé espérer aller jusqu'à ces limites mais au moins il avait proclamé la beauté des choses vraies et de la nature sans truquage.

GUSTAVE COURBET

Né à Ornans (Doubs), le 10 juin 1819.
Mort à La Tour-de-Peilz (Suisse), le 21 décembre 1877.

Dans l'aspiration vers la nature qui se signale comme nous l'avons vu et comme nous le verrons chez tous les peintres réunis dans cette exposition, il en est un qui plus que tous les autres apporte une affirmation étrangement ardente, jusqu'à être sensuelle et passionnée; c'est Courbet. Nul plus que lui a mis dans ses paysages la joie de vivre, l'exaltation physique de jouir de toute la nature. L'eau qui cascade sur les rochers entre les feuillages, la mer qui se recourbe en hautes vagues courronnées de mousse, le ciel qui domine

les grasses vallées, tout ce monde vivant avec passion, exubérance, même lorsqu'on n'y voit nulle trace d'homme ou de bête, est la plus violente réaction que le milieu du XIX[e] opposa à l'art strict et austère de l'Ecole. Aussi l'époque ne s'y trompa pas et fit de Courbet une manière de symbole de la révolte en qui les uns voulurent voir un trivial hableur, désireux de surprendre par tous les moyens et même par le scandale, et à qui les autres au contraire prêtèrent des intentions sociales et une valeur de revendication à des tableaux qui portaient en eux-mêmes leur beauté et leur grandeur sans qu'il soit nécessaire de leur accorder une signification politique..

Quoi qu'il en soit, par la force des choses, si Courbet apparut à ses contemporains comme un peintre et comme un révolutionnaire par ses idées politiques, nous savons aujourd'hui qu'il fut surtout un révolutionnaire par sa peinture.

Certes Delacroix avait commencé à rendre au paysage une valeur et une signification dont l'avait frusté l'académisme, mais encore il ne lui attribuait qu'une place relativement accessoire. Courbet en fit son thème essentiel.

Corot, lui aussi, affirmait un goût presque exclusif pour la nature mais son œuvre et sa vie discrètes n'atteignaient pas le grand public, Courbet exubérant, avide des approbations de la foule, prenait celle-ci à témoin et par ce seul fait lui communiquait ses enthousiasmes.

Ainsi, la forêt, la prairie, la rivière, la mer retrouvaient une vie propre, une individualité puissante qu'allaient, à leur tour, quelques années plus tard, essayer de traduire les impressionnistes.

15. — **La Vague**, peinture (0,85×1,14). Signée.
Collection de MM. Wildenstein et C[ie].

16. — **Paysage du Jura**, peinture.
Collection de M. Paul Jamot.

17. — **Portrait du père de l'artiste**, peinture (0,90×0,72).
Collection du Musée du Petit-Palais.

18. — **Le Chevreuil**, peinture (0,42×0,31). Signée en bas à droite et datée 1876; dédicace.
Collection du Musée du Petit-Palais.

EDOUARD MANET

Né en 1832

Mort en 1883

Manet appartenait à une famille de grande bourgeoisie, dont toutes les traditions s'opposaient à ce qu'il devienne peintre. Il reçut une bonne éducation classique. En 1848, après avoir échoué à son examen à l'Ecole Navale, il fut admis à faire un voyage préparatoire de six mois à bord d'un navire d'entrainement. Il s'embarqua au Havre pour la Guadeloupe, passa à Rio-de-Janeiro, revint en France l'année suivante et, à nouveau, fut refusé.

En 1850, il entra à l'atelier de Thomas Couture, ses parents ayant décidé de ne plus s'opposer à sa vocation. Immédiatement il se révéla comme un élève turbulent et indiscipliné ce qui ne l'empêcha pas de rester pendant six ans dans la classe de Couture.

La franchise de sa technique, son opposition aux formules académiques rendirent impossible pour lui l'approbation officielle. Plusieurs fois ses œuvres furent refusés aux Salons et à d'autres expositions. Sa grande toile, *Le déjeuner sur l'herbe*, causa le grand scandale au *Salon des Refusés*, en 1863.

Longtemps avant l'apparition des impressionnistes, Manet fut en conflit ouvert avec les défenseurs de certaines formules traditionnelles enseignées à l'Ecole des Beaux-Arts. La vérité qu'il recherchait — et qu'on appelait réalisme — choquait ceux-ci, profondément enlisés dans la routine.

Malgré son sobre coloris, tout le monde l'accusait d'employer des teintes violentes. On peut affirmer que Manet fut le pionnier principal de l'introduction

des couleurs claires dans la peinture moderne, en ouvrant ainsi la voie aux impressionnistes.

Autrefois, Manet fut accusé d'être trop violent et trop peu raffiné; actuellement, c'est le contraire qui a lieu : on lui reproche parfois d'être trop réservé et presque trop bourgeois.

19. — **Portrait de Berthe Morisot à l'éventail**, peinture (0,61×0,50). Initiale, en bas, à droite : *M.*
Collection de Mme Ernest Rouart.

20. — **La Vénus du Titien**, peinture (0,24×0,38).
Collection de Mme Ernest Rouart.

PAUL-CAMILLE GUIGOU

Né à Villars (Vaucluse), le 15 février 1834
Mort à Paris, le 31 décembre 1871.

Dans un temps où la peinture noire remportait la majorité des suffrages, il faut savoir gré à Paul Guigou d'avoir su aimer la peinture claire. Sans doute son pays d'origine, celui qu'il peignit le plus souvent, cette magnifique Provence qui devait quelques lustres plus tard servir à l'éclosion du génie d'un Cézanne, cette Provence enfin où l'air est si limpide que chaque détail du paysage prend un relief sculptural, ne fut certes pas sans avoir la plus heureuse influence sur Paul Guigou. Mais il ne suffit pas du choix d'un thème, fût-il maintes fois répété, pour déterminer l'orientation esthétique d'un artiste. Encore y faut-il un accord entre ce thème et le tempérament de l'auteur, faut-il aussi que celui-ci découvre le meilleur moyen d'exprimer ce thème. Or, il y a lieu d'être surpris agréablement de certaines interprétations, des angles de vues, des mises en page de Paul Guigou. Ses larges horizons s'étendant très loin en succession de lignes parallèles, avec un grand ciel qui descend très bas nous font penser inévitablement à Sisley et Jongkind sans que rien permette de supposer que Guigou les ait connus.

En outre, la matière légère, claire de cette peinture eût certainement convenu aux impressionnistes si justement Guigou n'était mort au moment ou ceux-ci allaient faire naître une nouvelle peinture.

21. — **Paysage de la Crau**, peinture sur panneau (0,18×0,33). Signée et datée : *Paul Guigou*, 1864.
Collection de M. André Joubin.

22. — **Paysage de Provence**, peinture. Signée en bas, à gauche; datée 1867.
Collection du Musée du Petit-Palais.

ADOLPHE-FÉLIX CALS

Né à Paris, le 17 octobre 1810.
Mort à Honfleur, le 3 octobre 1880.

Cet artiste appartient à la génération des peintres qui ont précédé et annoncé l'impressionnisme, qui instinctivement en sentirent la nécessité, mais n'ont pas eu une personnalité assez puissante pour l'inventer avec leurs propres moyens. Mais par leur œuvre, ils préparèrent les voies et, lorsque furent proclamées les idées nouvelles, ils les adoptèrent d'enthousiasme, sentant parfaitement combien elles étaient conformes aux leurs.

Leur goût pour le paysage, leur sensibilité devant la nature, leur désir d'exprimer celle-ci fidèlement, sans tenir compte des systèmes imposés, les prédisposaient à accueillir et à comprendre les impressionnistes. Cals avait d'abord trouvé chez Millet et Daubigny des sujets, des exemples de sincérité et de simplicité qui lui convenaient et avaient marqué son œuvre. Lorsque parut l'impressionnisme, il avait plus de soixante ans. Cependant, il n'hésita pas à se ranger dans les rangs des nouveaux venus et figura, en 1874, à la première exposition du groupe, boulevard des Capucines.

Au contact de ces jeunes gens, il acquit beaucoup, parce qu'enfin l'art était entré dans les voies qui lui convenaient. Sa palette s'éclaircit considérablement et ses œuvres ne furent pas très différentes de celles de ces jeunes artistes dont les libertés d'expression provoquaient le scandale.

23. — **Assemblée à Saint-Siméon** (*toile*, 0,33×0,24). Signée et datée : *Cals*, 1870.
Collection de M. André Joubin.

24. — **La colline de Montmartre**, peinture.
Collection de M. Claude-Roger Marx.

25. — **Etude de nu** (*toile*, 0,34×0,60). Signée et datée : *Cals*, 1876.
Collection de M. André Joubin.

26. — **La raie**, nature morte, peinture (0,65×0,81). Signée et datée : *Cals*, 1876.
Collection de M. André Joubin.

GUSTAVE COLIN

Né à Arras, le 11 juillet 1828.
Mort à Paris, le 29 décembre 1910.

Colin fut élève de Dutilleux et Thomas Couture. Doyen parmi les impressionnistes, il exposa déjà au Salon de 1857. En 1863, il envoya au Salon une toile intitulée *Basques espagnols jouant à la paume* qui fut refusée. Cette œuvre figura ensuite au *Salon des Refusés* où elle remporta un grand succès. Emile Zola lui consacra des lignes fort élogieuses en louant surtout les brillants effets de lumière.

Colin était surtout paysagiste. Il cherchait de préférence les sujets de ses toiles dans le Midi de la France, dans le Pays basque et dans le Nord de l'Espagne.

27. — **L'Entrée du port de Passages, Espagne**, peinture (0,50×0,72). Signée en bas, à droite.
Collection du Comte Arnauld Doria.

LES PEINTRES DE L'ATMOSPHÈRE

Le désir d'exprimer l'atmosphère est une des étapes inévitables, une des plus logiques manifestations de l'acheminement vers l'impressionnisme. En réaction contre les excès colorés du romantisme, certains peintres voulurent retrouver dans des gammes de tons discrètes les nuances et les subtilités dont se composent un paysage. Ils ramenèrent ainsi l'attention du public vers les demi-teintes et soulignèrent le charme des harmonies sans violence.

JEAN-BAPTISTE-CAMILLE COROT

Né à Paris, le 17 juillet 1796
Mort à Paris, le 22 février 1875.

Si l'on considère que l'impressionnisme a eu pour désir d'une part de rendre au paysage, dans la peinture, une place de premier plan et, d'autre part de trouver un moyen d'exprimer cette nature avec plus de vérité et plus de simplicité qu'on ne l'avait fait jusqu'alors, il aut donner à Corot la première place parmi les annonciateurs.

En pleine époque romantique, Corot a su échapper à un courant d'idées aussi puissant. Modestement, sans proclamation publique, sans manifeste, sans s'appuyer sur aucun groupe ou cénacle, sans encouragements d'aucune sorte, il a entrepris silencieusement son œuvre qui devait, dans le temps, prendre une si haute signification, un si noble prestige. Peut-être est-ce même dans son isolement et sa modestie que Corot a trouvé le moyen de poursuivre avec tant de constance et d'accomplir son destin. Il échappa ainsi aux influences et aux amitiés et resta lui-même.

L'excès des romantiques ne lui convenait pas mieux que la sécheresse scolaire et académique des officiels. Mieux que personne, il a su montrer la grandeur des plus simples paysages. Il a aimé et fait aimer les harmonies en grisailles, les belles lumières claires de l'île-de-France, les atmosphères limpides ou brumeuses de nos forêts. Même lorsqu'il va en Italie, les éclairages les plus intenses sont lumineux sans violences et sans vulgarité.

C'est donc non seulement dans ce goût exclusif pour le paysage que Corot annonce les impressionnistes, mais aussi dans sa prodigieuse habileté à peindre la lumière et, chose plus immatérielle encore, l'atmosphère.

Bien avant eux il avait exprimé ces symphonies de vert et de gris qui dans le lyrisme passionné de son époque n'eurent aucun succès. Il a eu le temps d'accomplir tout le cycle de son œuvre depuis les paysages d'Italie aux contours nets, aux couleurs précises jusqu'aux sous-bois de Ville-d'Avray avec leurs brumes et leurs taillis vaporeux, avant que naisse officiellement l'impressionnisme.

Plus tard on a connu un autre aspect de son talent : les portraits. Il n'y a pas très longtemps qu'on sait quel magnifique artiste il fut dans la représentation du visage et du corps humain. Il y a apporté toujours la même noble simplicité, les mêmes modestes besoins de vérité qui sont une des richesses de sa grande âme d'artiste.

28. — **La route de Volterra**, peinture. Collection de M. Ernest Rouart.

29. — **Rue de village**, peinture. Collection de M. Paul Jamot.

30. — **Vue près d'Amsterdam**, peinture (0,10×0,34). Collection de M. Daniel Wildenstein.

STANISLAS-VICTOR-ÉDOUARD LÉPINE

Né à Caen, le 3 octobre 1835.
Mort à Paris, le 28 décembre 1892.

Lépine certes n'est pas de la même classe que les grands maîtres de l'impressionnisme, mais c'est un petit maître d'un charme indiscutable, d'un goût sûr, à l'observation fine et précise qui, ami des impressionnistes, a conçu, en marge de leur œuvre — agressive lorsqu'elle parut — un art plus discret, plus pondéré, mais non moins sensible et attaché comme le leur à l'exaltation des couleurs claires, à la représentation de la nature.

Il a obtenu dans les verts les harmonies et les subtilités que Boudin a obtenues dans les gris. Les paysages de Paris, ceux de la Vallée de la Seine, ceux de la Normandie l'ont souvent inspiré et il restera certainement un des illustrateurs les plus aimables et les plus sensibles de Paris et de ses environs.

Il ne saurait être question de faire de Lépine l'égal de Corot, mais par son sens de la mesure, par sa modestie, il fait souvent penser à ce dernier.

Lépine a participé à la première exposition impressionniste en 1874, mais on comprend que la presse l'ait épargné et que les sarcasmes soient allés vers les plus agressives audaces de Monet, Renoir.

Il mérite pourtant de n'être pas séparé de cette belle compagnie à laquelle il avait apporté sa confiance et dans laquelle il représente un élément tout de discrétion et de charme d'un réel attrait.

31. — **Bords de Seine**, peinture. Collection de M. Paul Jamot.

32. — **Les Barques**, peinture. Collection de M. Claude-Roger Marx.

33. — **Le pont Marie**, peinture. Signée en bas, à droite : 100-73.

EUGÈNE BOUDIN

Né à Honfleur le 12 juillet 1824.
Mort à Deauville le 8 août 1898.

Ayant passé son enfance à Honfleur (où son père commandait sur un raffiot chargé du service Honfleur-Rouen) puis au Havre (où ses parents l'avaient placé dans une maison de papeterie), Boudin a tous les jours contemplé les horizons marins et suivi les mouvements des bateaux dans le port. Dès l'âge de dix ans, il crayonne des dessins sur ses cahiers et ses livres. Lorsque, en 1844, il ouvrit pour son compte une boutique de librairie, il pensa tout de suite à exposer dans la vitrine de son magasin des œuvres de peintres travaillant dans la région. C'est ainsi que Millet eût l'occasion de conseiller le jeune homme.

En 1850, sur la proposition de la société des « *Amis des Arts de la Ville du Havre* », le Conseil municipal du Havre attribue au jeune peintre une pension de 1.200 francs par an, pendant trois ans, afin qu'il puisse venir étudier à Paris et se perfectionner au contact des grands maîtres. Les envois qu'il fit au Musée du Havre ne semblent pas avoir soulevé l'enthousiasme en ce temps.

« On s'imaginait, explique Boudin, que j'allais revenir après trois années d'études un phénix de l'art; j'étais revenu plus perplexe que jamais, sollicité par les célèbres d'alors; allant de Rousseau qui nous séduisait, à Corot, qui commençait à nous montrer une autre voie... La peinture grise n'était guère goûtée à ce moment là, surtout pour la marine. Gudin trônait; Isabey renchérissait sur la couleur naturelle. Le Poittevin et d'autres faisaient fureur en peignant de chic; ce n'était guère l'occasion d'apporter du gris. On n'en voulait

à aucun prix. Il fallait se retirer dans sa province, en attendant des jours meilleurs, et c'est ainsi que je suis resté près de quinze ans sans revenir à Paris. »

Ces lignes font bien comprendre ce qui opposait Boudin à tous les artifices de peinture violente. D'autres lettres précisent mieux encore son souci de rester fidèle à la nature, d'exprimer la vérité et l'émotion dans les nuances subtiles; surtout d'introduire la lumière dans le paysage.

« Comme on fait toujours pauvre de lumière, toujours triste! Voilà vingt fois que je recommence pour arriver à cette délicatesse, à ce charme de la lumière qui est partout. Comme il y a de la fraîcheur; c'est doux, passé, un peu rose. Les objets sont noyés. Il n'y a que des valeurs partout. La mer était superbe, le ciel était moelleux, velouté; il a passé ensuite au jaune; il est devenu chaud, puis le soleil en baissant a mis de belles nuances violacées sur tout cela... »

La vie difficile, presque la misère, marquent longtemps des années de labeur acharné. Mais peu à peu le public se laisse séduire par cette œuvre discrète, sensible, vraie et pour cela si neuve.

Boudin aura été non seulement un des plus immédiats précurseurs de l'impressionnisme, par son œuvre, sa technique et ses sujets, mais aussi il aura beaucoup aidé à la formation de la personnalité de Monet. En outre, il figura avec les impressionnistes, dès leur première exposition, en 1874.

Ce faisant, il ne prétend pas être un révolutionnaire puisqu'il continue ses envois au Salon. Mais peut-être n'en juge-t-on pas ainsi dans les milieux officiels puisqu'il n'obtient une médaille de 3e classe qu'en 1881, une médaille de 2e classe en 1883 et la médaille d'or en 1889.

34. — **Les baigneurs sur la plage de Deauville**, peinture (0,22×35). Signé.
Collection de MM. Wildenstein et Cie.

35. — **Voiliers à Camaret**, peinture (0,40×0,65). Signée, datée 1873.
Collection de MM. Wildenstein et Cie.

36. — **Ciel**, pastel.
Collection de M. Claude-Roger Marx.

37. — **Le Confessionnal**, pastel.
Collection de M. Claude-Roger Marx.

38. — **Nature morte**, peinture (0,72×0,98).
Collection de M. Raphaël Gérard.

JOHANN-BARTHOLD JONGKIND

Né à Zatdorp, près Rotterdam (Hollande), en 1819.
Mort à La Côte-Saint-André (Isère), en 1891.

Il est curieux de constater le rôle qu'aura joué dans l'évolution de la peinture française au XIXe siècle l'apport de quelques artistes étrangers venus trouver en France l'atmosphère et les conditions favorables à l'éclosion de leur talent.

L'impressionnisme notamment aura connu ce destin inattendu d'être une des plus évidentes créations de l'art français : Jongkind était Hollandais, les parents de Sisley étaient Anglais, Pissaro était né aux Antilles et la famille de Cézanne avait des origines italiennes. Pourtant personne ne songe à nier que l'impressionnisme ne pouvait naître et se développer qu'en France. D'ailleurs il serait injuste de retirer un artiste comme Jongkind de l'Ecole de peinture française pour le placer dans l'Ecole de peinture hollandaise, étant donné qu'il passa la plus grande partie de sa vie en France. Il avait si totalement considéré la France comme son pays d'adoption que lors de l'exposition universelle de 1855 il se fit admettre dans la section française.

Aîné de quelques années des impressionnistes, son influence sur eux fut indéniable, surtout sur Claude Monet. Avec Boudin il fut l'artiste qui, précédant immédiatement l'éclosion de l'impressionnisme, nous le fait apparaître aujourd'hui comme une évolution parfaitement logique sans que nous puissions

voir une solution de continuité entre lui et ses prédécesseurs. Si l'on tient compte que Jongkind fut aussi l'admirateur et l'élève d'Isabey, si l'on songe à certains paysages, à certaines marines à l'aquarelle de ce dernier, l'enchaînement apparaît avec une évidence indiscutable.

Jongkind aime particulièrement les paysages marins. Dans l'aquarelle notamment, il a réussi à être ce qu'est Boudin pour la peinture à l'huile. Comme lui, mais avec des moyens et des aspects différents il a admirablement su rendre l'atmosphère limpide et humide des ports, la lumière douce, les irisations en grisaille de la Manche et de la Vallée de la Seine; comme lui, sans grandiloquence, mais avec une émotion contenue et une grande sensibilité, il montre les séductions mouvantes de l'eau.

Souvent quelques traits, quelques touches de couleur lui suffisent pour exprimer tout un paysage et l'on comprend comment, avant d'être un de leurs amis, il fut un modèle pour les jeunes gens qui allaient rénover la peinture française.

39. — **L'auberge de la montée de Balbins**, peinture (0,25×0,33). Signée en bas, à gauche, datée 1855.
Collection du Musée du Petit-Palais.

40. — **Le bateau échoué**, aquarelle.
Collection de M. Claude-Roger Marx.

41. — **Clair de lune**, peinture (0,26×0,33). Signée en bas, à droite; datée 1868.
Collection du Musée du Petit-Palais.

42. — **Clair de lune à Dordrecht**, peinture (1,10×1,45). Signée en bas, à gauche; datée 1855.
Collection du Musée du Petit-Palais.

43. — **L'Ecluse de Vitry**, peinture.
Collection de M. Claude-Roger Marx.

44. — **Port de Honfleur**, peinture (0,46×0,38). Signée en bas, à droite, et datée 1875.
Collection du Dr Albert Charpentier.

AUGUSTE BOULARD

Né à Paris, en 1822
Mort à Paris, en 1897

Boulard débuta au Salon de 1847 et exposa depuis régulièrement des portraits, paysages, marines, natures mortes, etc... Ses toiles ont un coloris chaud, un peu foncé. Il fut peu connu avant 1896 où une grande exposition de ses œuvres, chez Georges Petit, lui apporta la notoriété.

45. — **Etude de ciel et de terrain à Cayeux**, *toile*. Signée du monogramme *A. B.*
Collection de M. André Joubin.

46. — **Portrait de Mlle M. B... enfant**, peinture (0,46×0.385).
Collection de M. F. Capdevielle.

E. DUFEU

47. — **Nature morte**, peinture (0,21×0,35). Signée : *E. Dufeu.*
Collection de M. André Joubin.

48. — **Le village**, peinture.
Collection de M. Claude-Roger Marx.

Pissarro. — La route d'Osny, près de Pontoise.

IMPRESSIONNISTES SANS LE SAVOIR

En marge de l'impressionnisme, parfois en même temps que lui, parfois avant lui un certain nombre d'artistes accomplirent une œuvre fort originale. Ils peuvent se rattacher à ce mouvement par des aspirations analogues et par des procédés de réalisation très proches de ceux adoptés par la technique impressionniste. Ils témoignent ainsi de la communauté d'aspirations à cette époque entre les artistes et les tempéraments très différents les uns des autres.

JEAN-BAPTISTE CARPEAUX

Né à Valenciennes, le 14 mai 1827
Mort au Château de Bécon, à Courbevoie, le 12 octobre 1875.

Carpeaux, grand sculpteur, eut pu être aussi — on le sait moins — un grand peintre. Les quelques toiles qu'il nous a laissées sont mieux que de simples notations.

Leur spontanéité, leur vigueur, le sentiment qu'elles donnent de la vie saisie sur le vif, la valeur des taches de couleur en font des œuvres qui, bien que précédant de plusieurs années les théories et la technique impressionnistes, s'y rattachent de toute évidence.

Les peintures de sculpteurs sont en général des indications de volume et de forme, utiles à l'auteur pour une transposition en relief réel. Avec Carpeaux,

rien de tel : les grouillements de foule, la mise en place des sujets, les accords de ton, et, jusqu'au rythme des lignes qui composent le tableau, tout est vu par un œil de peintre, traduit par la main d'un peintre et selon la plastique qu'impose l'œuvre à deux dimensions. On peut s'étonner que Carpeaux n'ait pas été plus souvent cité parmi les précurseurs les plus certains et les plus immédiats de l'impressionnisme. Sans doute est-ce parce que les impressionnistes eux-mêmes n'ont pas pris la peine de se réclamer de lui, peut-être aussi ignoraient-ils son apport dans ce domaine. S'il en est ainsi, nous y pouvons voir une confirmation de la fatalité inévitable qu'il y a dans l'éclosion de l'impressionnisme à une époque où il correspond exactement à la sensibilité et aux aspirations du moment.

49. — **Portrait de Charles Carpeaux, fils aîné du maître,** étude sur toile (0,40×0,325). Signée : *J.-B. Carpeaux.* Exécutée en 1874.
Collection de Mme L. Clément-Carpeaux.

50. — **Portrait de Mme J.-B. Carpeaux en déshabillé,** étude sur toile (0,33×0,24). Signée : *C. B.*
Collection de Mme L. Clément-Carpeaux.

51. — **Portrait de Mme la vicomtesse de Montfort, belle-mère du peintre,** étude sur bois (0,29×0,21). Exécutée en 1869.
Collection de Mme L. Clément-Carpeaux.

52. — **Le prince impérial distribuant des récompenses à l'Exposition Universelle de 1867,** peinture sur toile (0,38×0,45. Signée en bas à droite : *J.-Bte Carpeaux.*
Collection de M. Emmanuel Fabius.

FRÉDÉRIC BAZILLE

Né à Montpellier, le 6 décembre 1841.
Mort à Beaune-la-Rolande, le 28 novembre 1870

Bazille est peut être le plus authentique créateur de l'impressionnisme. C'est lui qui le premier et le plus efficacement a fait valoir les mérites de la peinture claire, l'attrait de sujets familiers, des baigneurs, des sous-bois, en un mot de tout ce qu'ont défendu et aimé les grands maîtres de l'impressionnisme. Mais Frédéric Bazille mort pendant la guerre n'a pas eu le temps de voir triompher ses idées et ce sont ses amis qui eurent la gloire d'attacher leurs noms à un mouvement dont il fut de leur propre aveu un des premiers instigateurs. Sa mort, à l'âge de trente ans est d'autant plus à déplorer que tout de suite il s'était affirmé avec un incontestable talent et une originalité évidente.

53. — **Aigues-Mortes,** peinture.
Collection de Mme de Salinelles, à Montpellier.

54. — **L'ambulance improvisée,** peinture (0,48×0,65).
Collection de Mme de Salinelles, à Montpellier.

55. — **La Baignade,** peinture.
Collection du Fogg Art Museum, Harvard University, U. S. A.

56. — **La Forêt de Fontainebleau,** peinture (0,82×1,00). Signée en bas à gauche et datée 1865.
Collection de Mme de Salinelles, à Montpellier.

57. — **Négresse aux Pivoines,** peinture (0,60×0,75). Signée en haut à droite et datée 1870.
Collection de M. Frédéric Bazille, à Montpellier.

ADOLPHE-JOSEPH-THOMAS MONTICELLI

Né à Marseille, le 14 octobre 1824.
Mort à Marseille, le 29 juin 1886.

Voici encore un autre artiste qui, bien que n'ayant pas officiellement participé au mouvement impressionniste, doit y être rattaché. Son goût pour les fêtes galantes, chères aux peintres du XVIII[e] siècle, sa prédilection aussi pour les harmonies de couleurs de la même époque ne l'ont pas empêché de rechercher un métier très différent. Les richesses de la pâte, les chatoiements et les oppositions de tons donnent à sa peinture une somptuosité, et un frémissement qui l'apparentent directement aux impressionnistes dont il eût pu en toute logique se réclamer.

58. — Personnages dans un parc, panneau (0,32×0,43).
Collection de M. Sitta Guelfo.

59. — Réunion dans un parc au temps des Valois, peinture (1,46×2,47).
Signée en bas, à gauche; datée 1874.
Collection du Musée du Petit-Palais.

FRANÇOIS-AUGUSTE RAVIER

Né à Lyon, le 4 mai 1814.
Mort à Morestel (Isère), le 26 juin 1895.

L'impressionnisme n'a pas été une mode créée artificiellement par quelques artistes désireux de provoquer le scandale. Si plusieurs peintres se sont réunis et si l'on a jugé et baptisé le mouvement sur ceux-là il n'en faut pas conclure qu'ils furent les seuls à travailler dans le même sens. Il s'agit d'un besoin de l'époque, d'un renouvellement devenu indispensable. Les formules officielles étaient devenues périmées. Les techniques, les sujets d'inspiration, la composition demandaient à être conçues tout autrement. Les inventeurs furent plus nombreux qu'on ne le croit généralement. Tous n'eurent pas, et même n'ont pas encore la place qu'ils méritent.

Ravier est parmi ceux-là. Il est vrai que la majeure partie de son existence passée à la campagne le tint à l'écart de la vie publique. Heureusement qu'un ami et admirateur, Félix Thiollier, s'acharna à le mieux faire connaître et réussit à faire entrer au Louvre une dizaine de ses peinture. Cette présence dans notre grand musée, quelques écrits de Félix Thiollier et de Paul Jamot ont empêché l'oubli et peut-être préparent l'avenir pour cette œuvre si parente de l'impressionnisme, si attachée à la féerie des paysages.

Marqué à ses débuts par l'influence de Corot, Ravier trouva dans son isolement sa liberté d'artiste. Il se fabriqua un style bien à lui, aux couleurs ardentes, au dessin libre, aux suggestions parfois éclatantes.

Son amour de la nature, certaines mises en place du sujet, la liberté de la technique ne peuvent pas ne pas être rapprochés de l'impressionnisme.

60. — A l'orée du bois, aquarelle.
Collection de M. Paul Jamot.

61. — Automne, peinture.
Collection de M. Paul Jamot.

LOUIS CARRAND

Né à Lyon, le 23 juillet 1821.
Mort à Lyon, le 13 novembre 1899.

Monticelli à Marseille, Ravier et Carrand dans la région de Lyon, accomplirent ainsi que nous l'avons dit, chacun pour son compte, l'effort de renouvellement de la peinture que firent — sur une plus grande échelle et avec plus de tumulte — les grands impressionnistes. Mais peut-être cette œuvre de Carrand est-elle plus symbolique que toutes les autres car, exécutée sans aucun contact avec les mouvements qui se dessinaient alors, elle reflète les mêmes préoccupations et la découverte de moyens analogues pour résoudre les problèmes esthétiques posés à nouveau. Elève du paysagiste Fonville, Louis Carrand vécut à Lyon pauvre et ignoré de tous. Une faillite qui engloutit tous les biens de sa famille, le contraignit à travailler pour gagner sa vie comme commis et écrivain public.

Louis Carrand était donc ce que nous appellerions aujourd'hui un peintre du dimanche, mais il est des cas où les amateurs font preuve d'une curieuse prescience.

62. — Effet de neige, peinture, 1860.
Collection de M. George Besson.

CONSTANTIN GUYS

Né à Flessingue, en 1805.
Mort à Paris, en 1892

Constantin Guys vécut d'abord à Londres où il dessina pour l'*Illustrated London News*. Envoyé par ce journal en Crimée, il vint ensuite à Paris où il vécut à l'écart. Il fut très lié avec Baudelaire qui écrivit sur lui sans toutefois le nommer. C'est tout le deuxième Empire et les débuts de la troisième République que Constantin Guys fait revivre devant nous dans ses dessins, aquarelles et lavis, admirablement légers, presque aériens, malgré la ligne sûre et sobre du dessin. Son métier l'apparente aux impressionnistes.

63. — Filles, aquarelle et lavis (0,25×0,18).
Collection du Musée du Petit-Palais.

64. — Filles et soldats, aquarelle et lavis (0,225×0,35).
Collection du Musée du Petit-Palais.

65. — Le marchand de légumes, lavis.
Collection de M. Claude-Roger Marx.

L'IMPRESSIONNISME

Enfin, autour de quelques noms, de quelques très grands artistes, se cristallisèrent les idées. Un groupe se forma, un projet de Salon fut élaboré et, dès la première manifestation — une exposition en 1874 — le scandale éclata. Monet avait exposé une toile qu'il avait intitulée « impressions ». Un journaliste voulant faire de l'esprit ironisa sur ce titre et, par dérision, intitula le jeune groupe « Impressionnistes ». Le mot fit fortune et ce qui voulait être une offense devint un titre de gloire.

1874 est une date historique dans la peinture; elle marque une nouvelle façon de penser, de regarder et de peindre. Depuis ce temps il n'a plus été possible à aucun artiste de peindre comme on peignait auparavant.

CLAUDE MONET

Né en 1840.
Mort en 1926

Claude Monet fut à juste titre dénommé le père de l'Ecole impressionniste. Né à Paris, — le même jour que son futur ami, Auguste Rodin, — il passa sa jeunesse au Havre. Quelques petites caricatures qu'il avait exposées dans la vitrine d'une papeterie, attirèrent l'attention de Boudin. Ce fut ce peintre, déjà connu à cette époque, qui lui prodigua des conseils et l'initia à l'art du paysage. En 1857, maître et élève exposèrent à Rouen. En 1857, Monet entra à l'atelier de Troyon. En 1863, il passa dans celui de Gleyre, mais il ne resta nulle part longtemps, décidé qu'il était de suivre son propre goût. C'est dans ces ateliers qu'il se lia avec Renoir, Sisley et Bazille. En 1865, il envoya au Salon deux paysages qui furent acceptés et même mentionnés par Paul Mantz dans la *Gazette des Beaux-Arts*.

Ce fut le tableau que Monet envoya au Salon de 1866, — *la Dame à la Robe verte*, — accueilli avec enthousiasme par les partisans de l'impressionnisme naissant, qui décida de son penchant et le rallia définitivement à ce grand courant artistique. Il participa dès lors à toutes les manifestations des impressionnistes, mais la célébrité, et avec elle l'aisance, ne vinrent que beaucoup plus tard. Durant toute sa longue vie, Monet s'est attaché à résoudre le problème de l'expression de la lumière par la couleur. Le sort injuste frappa celui qu'on dénomma *l'œil prodigieux*, à la fin de sa vie il perdit la vue.

66. — Champ de foire, peinture. Collection de Mme Ernest Rouart.

67. — L'allée du Champ-de-Foire, Argenteuil, peinture (0,50×0,61). Signée en bas, à droite, et datée : *Cl. Monet*, 1874.
Collection de MM. Durand-Ruel.

AUGUSTE RENOIR

Né le 25 février 1841
Mort, le 3 décembre 1919.

Si tous les peintres de l'Ecole impressionniste eurent à souffrir de la misère et des privations, la vie de Renoir fut parmi les plus douloureuses, et, cependant, la joie de vivre fut le thème principal de son œuvre. Fils d'un tailleur, il commença à travailler très jeune.

Tout d'abord peintre sur porcelaine, il changea successivement de métiers lorsque les machines commencèrent à remplacer la main-d'œuvre humaine. Mais sa soif de l'art était grande. Il entra à l'atelier de Gleyre où il rencontra Monet, Sisley et Bazille. Vint la première exposition des impressionnistes. Renoir vécut des années de misère noire, repeignant souvent pour une somme minime quelque boutique de boulanger. Ce n'est que vers 1890 que la vie commença à être moins dure pour lui. Mais déjà vers 1894, il commença à ressentir les attaques de ce mal impitoyable, — rhumatisme articulaire — qui devait vers la fin de sa vie le paralyser complètement. Jusqu'à sa fin, cependant, son art reflèta la joie de vivre. L'éclat de la chair, la beauté somptueuse du corps féminin furent ses thèmes favoris, mais avec le même plaisir sensuel il peignit des fleurs et des paysages.

Il mourut à Cagnes. Tel était son amour de l'art que jusqu'à sa fin il faisait attacher des pinceaux à ses pauvres doigts tordus et paralysés, afin de peindre encore.

68. — Roses mousses, peinture.
Collection de M. Paul Jamot.

69. — Portrait de jeune femme, peinture (0,45×0,30).

70. — Paysage de neige, peinture. Signée en bas, à gauche.
Collection du Comte Arnauld Doria.

CAMILLE PISSARRO

Né le 10 juillet 1831
Mort en 1903

Fils d'une mère créole et d'un père juif français, Jacques-Camille Pissarro naquit à Saint-Thomas aux Antilles. A l'âge de onze ans, son père l'envoya à Paris dans une pension dont le directeur qui enseignait lui-même le dessin dans son établissement, encouragea les penchants artistiques de son jeune élève.

En 1847, Pissarro retourna aux Antilles pour entrer dans le commerce de ferblanterie paternel. Mais son amour de l'art l'empêcha de devenir bon commerçant. La rencontre avec un peintre danois, Fritz Melby, fut décisive pour son sort. Il s'embarqua pour Paris où il arriva en 1855 — l'année de l'Exposition Universelle. A ce moment, Ingres et Delacroix étaient au sommet de leur gloire mais, aussi étrange que cela puisse paraître, ce n'est point auprès de leur art que le jeune Pissarro chercha son inspiration. Dans un coin du Palais de l'Industrie où étaient exposées les peintures, il découvrit six paysages de Corot. Ce fut une révélation pour Pissarro qui détermina de sa vocation de paysagiste.

Pendant une certain temps, il travailla aux ateliers de Picot, Dagnan et Leyman, mais l'art officiel et académique qu'ils enseignaient, ne pouvait le satisfaire. Pendant quatre années, il battit la campagne autour de Paris avec sa boîte à couleurs et son chevalet. En 1859, il se décida d'envoyer au Salon un paysage qui fut accepté à sa grande joie. Mais aux deux Salons suivants, en 1860 et 1861, le Jury refusa ses envois ce qui décida Pissarro de prendre part au *Salon des Refusés*.

En 1870, fuyant devant la guerre, il se réfugia à Londres, abandonnant dans sa maison à Louveciennes près de 1.500 toiles qui furent toutes détruites par les Allemands qui y avaient installé une boucherie.

A Londres Pissarro souffrit cruellement de privations, mais lorsque, après la Commune, il retourna à Paris, la vie ne fut guère plus clémente pour lui. Marié et père de famille, il lutta pendant de longues années avec la misère. Il vendit ses toiles pour des sommes qui nous paraissent maintenant dérisoires : vingt à cinquante francs le tableau. En 1874, il exposa au Salon des Impressionnistes. Malgré les efforts de Durand Ruel, le public n'accepta pas les œuvres des peintres de cette Ecole et ce ne fut que vers 1889 que Pissarro put enfin sortir du dénuement. Après deux années consacrées au divisionnisme, Pissarro retourna à ses paysages impressionnistes, doux et lumineux, rehaussés seulement de quelques figures de ces humbles laboureurs qu'il aimait tant à peindre.

Aucune consécration officielle ne vint couronner cette vie laborieuse et dévouée à la cause que le peintre estimait juste. Cependant, après sa mort, le Musée du Luxembourg accepta sept toiles de Pissarro parmi les dix-huit que lui légua Caillebotte, mais cette acceptation entraina la démission de Gérôme et de quelques-uns de ses collègues de l'Académie des Beaux-Arts qui ne pouvaient admettre que l'Etat put exposer des œuvres de celui qu'ils appelaient avec mépris « *le nommé Pissarro* ».

71. — **Bords de l'Oise, près de Pontoise**, peinture (0,38×0,55). Signée et datée en bas, à gauche : *C. Pissarro*, 1873.
Collection de MM. Durand-Ruel.

72. — **Etude de brouillard**, peinture, signée.
Collection du Comte Arnauld Doria.

73. — **Nature morte**, peinture. Signée et datée en haut et à droite : *Pissarro*, 1867.
Collection du Dr Georges Viau.

74. — **Maisons à Osny**, peinture (0,55×0,46). Datée : *Osny*, 1877.
Collection du Dr Georges Viau.

75. — **La route d'Osny, près de Pontoise**, peinture (0,46×0,55). Signée et datée en bas, à droite : *C. Pissarro*, 1872.
Collection de MM. Durand-Ruel.

SISLEY

Né en 1839.

Mort, le 29 janvier 1899.

Sisley naquit à Paris de parents Anglais. Sa famille était aisée et Sisley eut une enfance paisible. Son père le destinait au commerce et l'envoya à Londres afin de le préparer à cette carrière. Mais arrivé en Angleterre, le jeune Sisley se mit à admirer si fort Constable et Turner qu'il se décida à devenir peintre lui-même.

En 1862, il entra à l'atelier de Gleyre, où travaillaient déjà tant de futurs impressionnistes : Monet, Renoir, Bazille. Cet art n'était pas encore éclos, mais sa venue fut préparée par ces jeunes artistes, inconscients encore eux-mêmes de leur propre valeur. Une chose seulement fut certaine : l'enseignement de Gleyre ne pouvait les satisfaire. Tous ils recherchaient un art plus direct; se refusant de puiser leur inspiration dans l'art antique, ils souhaitaient une expression de la vie plus immédiate et plus intense. Ils abandonnèrent leur maître afin de demander à la nature ce qu'ils ne pouvaient trouver dans l'atmosphère artificielle des studios. Il ne faut cependant pas croire qu'ils découvrirent immédiatement leur formule qui devait entrer en conflit avec l'art officiel.

En 1866, Sisley envoya pour la première fois une toile au Salon et fut reçu, ce qui prouve qu'à cette époque il ne scandalisait personne et demeurait dans les limites de la tradition. La même chose se passa en 1868, mais en 1870, lorsque Sisley accentua sa tendance avec plus d'audace, ses toiles furent refusées par le Jury.

Le petit groupe d'amis fut dispersé par la guerre. Sisley se fixa à Louveciennes, ensuite à Bougival. La crise fit péricliter les affaires de son père qui mourut complètement ruiné. Sisley, déjà marié et père de famille, se trouva, pour la première fois, devant les difficultés matérielles de la vie.

Mais il n'abandonna pas son art. En 1874, l'impressionnisme se manifesta pour la première fois ouvertement. Il fut accueilli par un déluge de rires et d'insultes. Sisley partagea le sort de ses amis. La même année il alla avec son ami, le baryton Faure, de l'Opéra, à Hampton-Court en Angleterre où ses tendances nouvelles ne firent que s'affirmer. Ces paysages sont la vraie expression de son être; les contours des arbres, la transparence de l'air, tout est harmonie dans cet accord entre le peintre et la nature.

Malgré la beauté des tableaux de Sisley de cette époque, il ne trouva presque point d'acquéreurs. Cependant il ne fut point un révolutionnaire et c'est plutôt par instinct qu'il avait rallié les rangs des impressionnistes. Peu à peu, — au fur et à mesure que l'art de ceux-ci commença à être reconnu — sa situation matérielle s'améliora, mais il n'obtint jamais beaucoup pour ses toiles.

76. — **L'allée des Châtaigniers, à la Celle-Saint-Cloud**, peinture (1,25×2,05). Signée en bas, à gauche; datée 1865.
Collection du Musée du Petit-Palais.

77. — **La Tamise à Hampton Court**, peinture (0,35×0,58). Signée et datée en bas, à droite : *Sisley*, 1872.
Collection de MM. Durand-Ruel.

78. — **Un verger**, peinture (0,50×0,73). Signée et datée en bas, à droite : *Sisley*, 1873.
Collection de MM. Durand-Ruel.

PAUL CÉZANNE

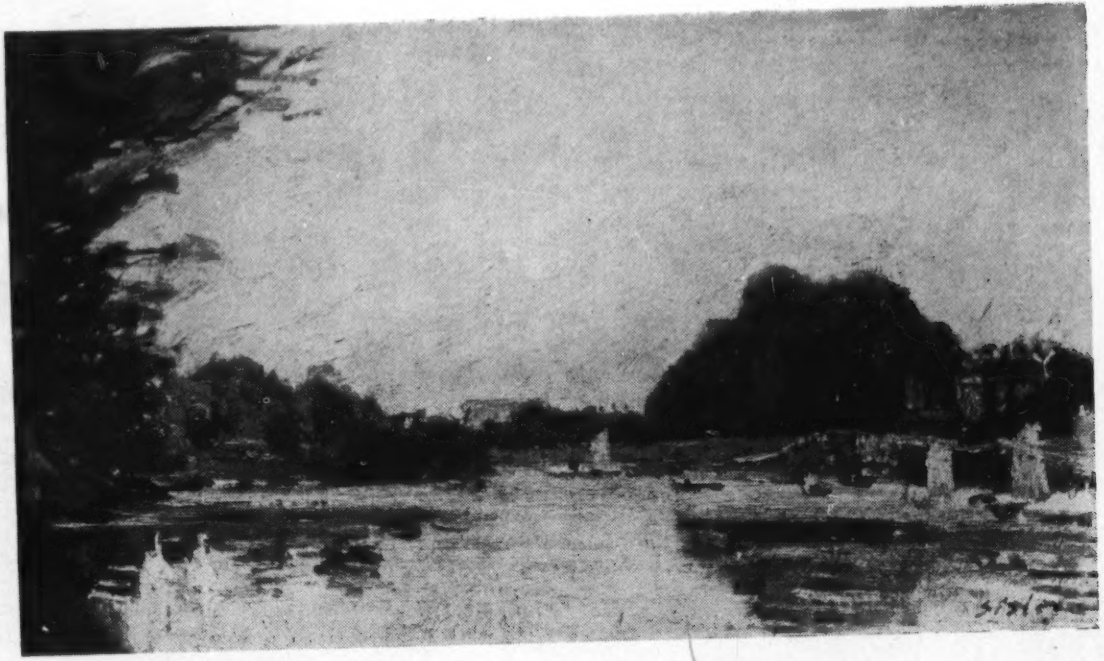
Né à Aix-en-Provence, le 19 janvier 1839
Mort à Aix-en-Provence, le 22 octobre 1906.

Le hasard, qui se plaît parfois à des rapprochements inattendus, a voulu que Cézanne fasse partie du groupe impressionniste, alors que rien, en fait, ne l'y prédisposait.

Tous les autres impressionnistes et leurs précurseurs se sont attachés aux paysages en tendres grisailles, aux douces demi-teintes de la vallée de la Seine, aux brumes humides de la Normandie, ou même de l'Angleterre, aux irisations d'un soleil sans violence. Cézanne, au contraire, né en Provence, a dû retourner dans son pays natal pour exprimer totalement son génie. Il n'a pas craint d'aborder les paysages brutalement ensoleillés.

Chez les impressionnistes, l'eau revient constamment comme un leit-motiv, thème préféré qui rend l'atmosphère plus fluide et plus mouvante. Chez Cézanne, les terres sont sèches, immuables, définitives.

Les impressionnistes ont voulu exprimer la nature dans ce qu'elle a de plus instable, dans ses reflets les plus éphémères; ils ont voulu fixer la valeur d'un instant lumineux, retenir l'instantané pour saisir la vie la plus fragile et la plus insaisissable. Cézanne a voulu reconstruire les paysages dans ce qu'ils ont de plus durable, trouver leur architecture intime et leur aspect éternel. Il a renoncé au détail accessoire et pittoresque pour ne retenir que ce qui est absolu dans le temps.



Sisley. — La Tamise à Hampton Court.

Tant de différences n'eussent pas dû placer Cézanne parmi les impressionnistes. Mais il y eut au moins, en un temps, un point commun : le refus d'accepter les règles rigides et inertes de l'académisme, la révolte contre les conventions d'école, l'aspiration vers un art plus libre, cherchant ses leçons et son inspiration dans la vie.

Pourtant, même dans cet ordre de recherches, Cézanne s'oppose encore aux impressionnistes : alors qu'eux, aux moment de ses débuts, par petites touches pensent à faire vibrer la couleur par la division des tons, Cézanne adopte une technique très large, très empâtée où la pâte prend une valeur de matière réelle; avec des reliefs et des contrastes violents.

Aussi peu à peu, il se séparera des impressionnistes et lorsqu'il retournera dans sa Provence, il ne cherchera pas à maintenir le contact avec les artistes, desquels le hasard seul l'avait provisoirement rapproché.

79. — **La fille au perroquet**, peinture (0,25×0,33).
Collection de M. Paul Cézanne.

80. — **Le Jugement de Pâris**, peinture (0,16×0,22). Vers 1861.
Collection de M. Paul Cézanne.

81. — **Les marronniers du Jas de Bouffan**, peinture.
Collection de M. Paul Cézanne.

82. — **Paysage**, peinture.
Collection de M. Ambroise Vollard.

83. — **Paysage du Midi**, peinture (0,24×0,38). Vers 1863.
Collection de M. Paul Cézanne.

84. — **La Tranchée**, peinture. Vers 1866.
Collection de M. Paul Cézanne.

J.-B. GUILLAUMIN

Né à Paris, en 1841.

Paysagiste remarquable, Guillaumin vécut à l'écart des coteries. Employé d'administration, il peignait aux heures de liberté. Une circonstance heureuse — il gagna un gros lot — lui permit de se consacrer définitivement à l'art. Il peignit des vues de Paris, des paysages de l'Ile-de-France, des marines de Saint-Palais, des paysages de la Creuse, traités dans une manière puissante et hardie. Il exposait peu et fut peu connu pendant sa vie.

85. — **Guinguette au bord de la Seine**, peinture, signée.
Collection du Comte Arnauld Doria.

86. — **Saint-Palais, embouchure de la Gironde**, peinture (0,63×0,80). Signée en bas, à droite.
Collection du Musée du Petit-Palais.

BERTHE MORISOT

Née en 1841
Morte en 1895.

Fille d'un haut fonctionnaire, — son père fut préfet dans plusieurs grands départements — Berthe Morisot, de même que sa sœur Edmée, fit preuve d'un talent exceptionnel dès son jeune âge. Elle débuta comme élève de Guichard et plongea un jour ce vénérable artiste dans la plus profonde stupéfaction en déclarant qu'*elle désirait peindre d'après la nature comme M. Corot*. Sa calme obstination eut raison des objections de son professeur qui dut se résigner à la présenter au grand peintre. Berthe Morisot n'oublia jamais les leçons du maître de Ville-d'Avray : même dans ses derniers tableaux il reste un souvenir imperceptible de Corot.

Elle exposa pour la première fois au Salon de 1864, où ses œuvres attirèrent l'attention des critiques. Vers la même époque, Fantin Latour lui présenta Edouard Manet. Cette rencontre fut décisive et pour la jeune femme et pour l'artiste. Berthe Morisot trouva dans l'art des impressionnistes le mode d'expression qu'elle cherchait. Elle adhéra résolument à leur mouvement, prit part à toutes leurs expositions, bravant avec eux les rires et les insultes dont fut accueillie « cette réunion de fous exposant chez Durand Ruel ».

En 1874, Berthe Morisot épousa Eugène Manet, frère du peintre, mais elle continua de signer de son nom de jeune fille.

Ses œuvres, empreintes de charme féminin, sont parmi les plus séduisantes et les plus délicates de l'Ecole impressionniste.

87. — **Sous-bois**, peinture (0,46×0,55). Signée en bas, à droite.
Collection de M. Ernest Rouart.

MARY CASSATT

Née à Pittsburg, Pennsylvanie, en 1845.
Morte à Paris, en 1926.

L'art de Mary Cassatt se rattache directement à celui des impressionnistes. Son thème favori est la représentation de la mère et de l'enfant. Un voyage qu'elle fit en Espagne à ses débuts influença fort son art de cette époque. Sa palette lumineuse, son coloris harmonieux rappellent surtout ceux de Renoir, mais elle est redevable à Degas, dont elle fut l'élève, de son dessin ferme et précis.

88. — **Tête d'enfant**, peinture.
Collection de M. Claude-Roger Marx.

89. — **Torero et gitane**, peinture. Signée en bas à droite : *Mary Cassatt, Séville*, 1874.
Collection du Comte Arnauld Doria.

GUSTAVE CAILLEBOTTE

Né en 1848, à Paris.
Mort en 1894, à Gennevilliers.

Caillebotte ne se joignit qu'assez tard — en 1876 — aux impressionnistes. Ses premiers tableaux sont encore peints dans des tons foncés. C'est Monet surtout qui guida Caillebotte, lui conseilla de peindre en plein air d'après la nature et surtout d'éclairer sa palette.

Fort riche, Caillebotte fut d'une noble générosité envers ses camarades. Il leur louait des locaux d'exposition, faisait de la propagande pour eux et même achetait leurs toiles, dont il légua un grand nombre au Musée du Luxembourg. Renoir fut son exécuteur testamentaire et dut soutenir une lutte acharnée pour que l'Etat accepte ce legs.

Le nom de Caillebotte ne sera pas oublié parmi cette pléiade brillante, car il avait bien mérité de l'impressionnisme.

90. — **Baigneurs**, pastel (0,75×0,95). Signé en bas au milieu et daté 1871.
Collection de Mme Georges Mayer.

91. — **Canard d'Inde**, nature morte (*toile*, 0,73×0,60). Signée : *G. Caillebotte.*
Collection de M. André Joubin.

92. — **Portrait**, pastel.
Collection de M. Lorenceau.

93. — **La Seine à Argenteuil**, peinture.

FONDÉ EN 1861 NOUVELLE SÉRIE

BEAUX-ARTS

Le Journal des Arts

LE PREMIER HEBDOMADAIRE
D'INFORMATION ARTISTIQUE

donne, chaque semaine, avec de belles et **nombreuses illustrations,** les **comptes rendus des Expositions et des Ventes publiques,** avec les prix d'adjudication, des correspondances régulières sur la **vie artistique en France et à l'Etranger,** un **calendrier complet de la semaine artistique, théâtrale, musicale, cinématographique,** enfin, des renseignements qui en font

l'hebdomadaire indispensable

aux artistes
aux amateurs
aux collectionneurs
aux antiquaires

à tous ceux qu'intéresse

L'ACTUALITÉ ARTISTIQUE

1 FRANC 50 LE NUMÉRO — *sur 8 pages format journal* — TOUS LES VENDREDIS

« BEAUX-ARTS » a publié des numéros spéciaux avec de nombreuses illustrations : **Le Salon; Le Salon des Artistes Décorateurs; Le Salon des Tuileries; L'Exposition Renoir; Le Salon d'Automne; L'Exposition Hubert Robert; L'Exposition Louis XV; L'Exposition d'Art italien; L'Exposition Corot; L'Exposition Cézanne.**

140, Faubourg St-Honoré, PARIS (8e)

Tél. : Elysées 21.15 - Compte chèques postaux : **Paris 1851-52**

BEAUX-ARTS ***consacre désormais chaque semaine une page aux Spectacles et une page à la Musique.***

BULLETIN D'ABONNEMENT

à "Beaux-Arts"

Veuillez m'abonner pour une année, six mois à la revue BEAUX-ARTS, *à partir du 1er* ..... *19*.....

* *Ci-joint* mandat ou chèque sur Paris *de francs :* .....

Je vous envoie par courrier de ce jour chèque postal de francs : .....

Veuillez faire recouvrer à mon domicile la somme de francs : .....

(majorée de 3 fr. 25 pour frais de recouvrement à domicile).

Nom : .....

Adresse : .....

Signature :

* Biffer les indications inutiles.

CONDITIONS D'ABONNEMENT : FRANCE : un an, **60** fr.; six mois, **35** fr. ETRANGER : pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm : un an, **80** fr.; six mois, **50** fr. Pays n'ayant pas adhéré à cette Convention : un an, **90** fr.; six mois, **58** fr.

Le numéro : **1** fr. **50**. (Etranger : port en sus.)

Compte chèques postaux : Paris 1851-52

PARIS, 140, Faubourg-Saint-Honoré — Elysées 21-15

BULLETIN D'ABONNEMENT

à la " Gazette des Beaux-Arts "

Veuillez m'abonner pour une année (12 numéros) à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS, *à partir du 1er* ..... *19*.....

(Cet abonnement donne droit à l'envoi gratuit de la revue BEAUX-ARTS.)

* *Ci-joint* mandat ou chèque sur Paris *de francs :* .....

Je vous envoie par courrier de ce jour chèque postal de francs : .....

Veuillez faire recouvrer à mon domicile la somme de francs : .....

(majorée de 3 fr. 25 pour frais de recouvrement à domicile).

Nom : .....

Adresse : .....

Signature :

* Biffer les indications inutiles.

CONDITIONS D'ABONNEMENT (un an, 12 numéros): FRANCE : **180** fr. ETRANGER : pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm : **210** fr. Pays n'ayant pas adhéré à cette Convention : **230** fr. Le numéro : **20** fr. (Etranger : port en sus.)

Compte chèques postaux : Paris 1390-90.

PARIS, Faubourg Saint-Honoré, 140 — *Balzac* 12-17

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

Fondée en 1859 par Charles Blanc

LA GRANDE REVUE DE L'HISTOIRE DE L'ART

COMITÉ DE PATRONAGE :

S. A. R. GUSTAVE-ADOLPHE, Prince Héritier de Suède; S. A. R. le Prince PAUL, Régent de Yougoslavie; MM. le duc D'ALBE; VICTOR BUCAILLE, syndic du Conseil Municipal de Paris; le comte MOLSE DE CAMONDO, †, membre du Conseil des Musées nationaux, vice-président de la Société des Amis du Louvre; S. CHARLETY, recteur de l'Académie de Paris; D. DAVID-WEILL, de l'Institut, président du Conseil des Musées nationaux; ROBERT JAMESON; José LAZARO; L. METMAN, conservateur du Musée des Arts Décoratifs; G. R. SANDOZ, vice-président délégué de la Société d'Encouragement à l'Art et à l'Industrie; Ch. WIDOR, †, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.

CONSEIL DE DIRECTION :

MM. BERNARD BERENSON; J. PUIG I CADAFALCH; KENNETH CLARK, Directeur de la National Gallery; José DE FIGUEIREDO, Directeur des Musées nationaux d'Art Ancien de Lisbonne; PAUL GANZ, Professeur à l'Université de Bâle; AXEL GAUFFIN, Conservateur du Musée National de Stockholm; GUSTAV GLUCK, Directeur du Musée des Beaux-Arts de Vienne; NICOLAS JORGA, ancien Président du Conseil de Roumanie, Recteur de l'Université de Bucarest; FISKE KIMBALL, Directeur du Pennsylvania Museum of Art; ERIC MAC LAGAN, Directeur du Victoria and Albert Museum; A. L. MAYER; UGO OJETTI, de l'Académie royale d'Italie; FRÉDÉRICK POULSEN, Conservateur de la Glyptothèque Ny Carlsberg de Copenhague; JOHNNY ROOSVAL, Directeur de l'Institut d'Histoire de l'Art de Stockholm; PAUL J. SACHS, Directeur du Fogg Art Museum de Cambridge (Mass.); F. J. SANCHEZ CANTON, Sous-directeur du Musée du Prado, de Madrid; F. SCHMIDT-DEGENER, Directeur du Rijksmuseum; D' ALFRED STIX, Directeur du Musée d'Histoire de l'Art, de Vienne; LEO SWANE, Directeur du Musée royal des Beaux-Arts de Copenhague; JENS THIIS, Directeur de la Galerie Nationale d'Oslo; W. R. VALENTINER, Directeur du Detroit Institute of Art.

COMITÉ DE RÉDACTION :

MM. JULIEN CAIN, administrateur général de la Bibliothèque Nationale; EMILE DACIER, inspecteur général des Bibliothèques; HENRI FOCILLON, professeur à la Sorbonne; LOUIS HAUTECŒUR, conservateur du Musée du Luxembourg; PAUL JAMOT, membre de l'Institut, conservateur des Musées nationaux; ANDRÉ JOUBIN, directeur de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris (Fondation Doucet); POL NEVEUX, de l'Académie Goncourt; CHARLES PICARD, membre de l'Institut; LOUIS RÉAU, directeur de l'Institut français de Vienne; GEORGES WILDENSTEIN, *directeur;* JEAN BABELON, conservateur-adjoint au Cabinet des Médailles; *rédacteur en chef.*

Les abonnés à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS reçoivent gracieusement BEAUX-ARTS
(Hebdomadaire d'information artistique)

LES BEAUX-ARTS

ÉDITIONS D'ÉTUDES ET DE DOCUMENTS

A Paris. — 140, faubourg Saint-Honoré

L'ART FRANÇAIS

Collection dirigée par GEORGES WILDENSTEIN

DÉJÀ PARUS DANS LA MÊME COLLECTION

JEAN BABELON. — **Germain Pilon** (tout l'œuvre connu de l'artiste) ..... 150 fr.

FERNAND BENOIT. — **L'Afrique méditerranéenne, Algérie, Tunisie, Maroc** ..... 275 fr.
(*Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts*, 1932.)

ALBERT BESNARD, de l'Académie française. — **La Tour**, avec un catalogue critique par Georges WILDENSTEIN. (tout l'œuvre connu de l'artiste) ..... 200 fr.

ROBERT DORÉ. — **L'Art en Provence** ..... 260 fr.

Le comte ARNAULD DORIA. — **Louis Tocqué** ..... 200 fr.
(*Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts*, 1930.)

Le comte ARNAULD DORIA. — **Gabrielle Capet**..... 100 fr.
(*Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts*, 1935.)

PIERRE FRANCASTEL. — **Girardon.** (tout l'œuvre connu de l'artiste) ..... 150 fr.
(*Prix Charles Blanc, Académie française*, 1929.)

FRANÇOIS GEBELIN. — **Les Châteaux de la Renaissance**... 175 fr.
(*Prix Charles Blanc, Académie française*, 1928.)

GEORGES HUARD. — **L'Art en Normandie.** 225 fr.
(*Prix Bordin, Académie des Beaux-Arts*, 1929.)

FLORENCE INGERSOLL-SMOUSE. — **Pater.** (tout l'œuvre connu de l'artiste) ..... 200 fr.

PAUL JAMOT. — **Manet.** Catalogue critique par Paul Jamot et Georges Wildenstein, avec la collaboration de Marie-Louise Bataille..... 750 fr.

LOUIS RÉAU. — **Les Lemoyne** ..... 150 fr.
(*Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts*, 1928.)

GEORGES WILDENSTEIN. — **Lancret.** (tout l'œuvre connu de l'artiste) ..... 150 fr.

GEORGES WILDENSTEIN. — **Chardin** (tout l'œuvre connu de l'artiste) ..... 200 fr.

EN PRÉPARATION

JEAN FOUQUET, BOUCHER, DROUAIS, FRAGONARD, HOUDON, NATTIER, DAVID, INGRES, DEGAS, GAUGUIN, CÉZANNE, PISSARRO,

"LES EXPOSITIONS DE "BEAUX-ARTS"
& DE LA "GAZETTE DES BEAUX-ARTS"
140, Rue du Faubourg-Saint-Honoré - PARIS (8e)

LES ÉTAPES DE L'ART CONTEMPORAIN

IV

LES FAUVES

l'Atelier Gustave Moreau

Novembre-Décembre 1934

PRÉFACE DE LOUIS VAUXCELLES

Catalogue par Raymond Cogniat

N° 11

Prix : 3 fr.

Les Catalogues des Expositions de *Beaux-Arts*

et de

La Gazette des Beaux-Arts

N° 1. Exposition Goncourt. Préface de Pol Neveux, de l'Académie Goncourt. — 28 illustrations. — 152 pages. . . . . 10 francs

N° 2. Un siècle de peinture naïve. Préface de Raymond Cogniat. — 3 illustrations. . . . . 1 franc

N° 3. Exposition Félicien Rops. Lettres inédites de Félicien Rops à Rassenfosse. — Biographie. — Bibliographie. 14 illustrations. . . . . 3 francs

N° 4. Exposition de l'École Colin.

N° 5. Vieilles Images de France (Collect. Widhopff). — Préface de P.-L. Duchartre. — Notices du catalogue établies par P.-L. Duchartre et P. Saulnier. — 5 illustrations . . . . 2 francs

N° 6. Les Etapes de l'art contemporain. — I : Seurat et ses amis; La suite de l'Impressionnisme. — Le néo-impressionnisme, texte de Paul Signac. — Notices par Raymond Cogniat. — 21 illustrations. . . . . 3 francs

N° 7. Les Etapes de l'art contemporain. — II : Gaugnin; ses amis; l'Ecole de Pont-Aven et l'Académie Julian. — L'époque du Symbolisme par Maurice Denis, de l'Institut. — Notices par Raymond Cogniat. — 14 illustrations . . . . . 3 francs

N° 8. Les Etapes de l'art contemporain. — III : Le Salon entre 1880 et 1900. — Préface par Paul Chabas, de l'Institut. — Notices par Raymond Cogniat. — 14 illustrations . . . . 3 francs

N° 9. — Le Siècle de Louis XV, vu par les artistes. — Le Siècle de Louis XV, texte de Pierre Gaxotte. — Les Arts au siècle de Louis XV par Georges Wildenstein. — 24 illustrations hors texte . . . . . 10 francs

N° 10. Renoir : l'œuvre sculptée, l'œuvre gravé; aquarelles et dessins. — Renoir et la sculpture par Raymond Cogniat. — Souvenirs sur Renoir, sculpteur, par Ambroise Vollard. — 2 illustrations. . . . . 1 franc

LES ÉTAPES DE L'ART CONTEMPORAIN

IV

LES FAUVES

l'Atelier Gustave Moreau

LES ÉTAPES DE L'ART CONTEMPORAIN

Afin de compléter notre programme d'information artistique, nous avons commencé pendant la saison 1933-1934, une série d'expositions sur *Les étapes de l'art contemporain*, avec l'intention d'offrir aux visiteurs, à la fois une mise au point et un enseignement. C'est ainsi que nous avons pu présenter successivement :

Seurat et ses amis
Gauguin, ses amis; l'Ecole de Pont-Aven et l'Académie Julian
Le Salon entre 1880 *et* 1900

Le succès remporté par ces expositions nous permet de poursuivre ce programme et de présenter cette fois une nouvelle période essentielle dans l'histoire de la peinture moderne :

Les Fauves; l'Ecole de Chatou et l'Atelier Gustave Moreau.

Un comité, qui réunit M. Jean Babelon, conservateur-adjoint au Cabinet des Médailles; M. Pierre du Colombier, M. Focillon, professeur à la Sorbonne; M. Louis Hautecœur, conservateur du Musée du Luxembourg; M. Paul Jamot, conservateur au Musée du Louvre; M. A. Joubin; M. Pol Neveux; MM. Georges Wildenstein et Pierre d'Espezel, affirme le caractère d'impartialité et d'enseignement que nous voulons donner à ces expositions.
Le secrétariat est assuré par M. Raymond Cogniat.

Cette exposition a pu être réalisée grâce à la complaisance de quelques collectionneurs. Nous leur adressons nos plus vifs remerciements.
Les œuvres exposées proviennent des collections suivantes :

M. Georges Bernheim;
M. Camoin;
M. Paul Chadourne;
M. Couturat;
M. André Derain;
Dr Desjardins;
M. Georges Desvallières;
M. Van Dongen;
Mme Druet;
M. Raoul Dufy;
M. Othon Friesz;
Dr Girardin;
Mme Paul Guillaume;
Mme Hein.
M. Kapferer;
M. Albert Marquet;
M. Nauvinck;
M. Paulen;
M. Stéphane Piot;
M. Jean Puy.
M. G. Rouault.
Dr Roudinesco;
M. Pierre Simon;
M. Michel Stein;
M. Tabarant;
Dr Toupet;
M. Vinot;
M. Vlaminck;
M. Ambroise Vollard;
M. Bernheim Jeune;

Nous nous sommes volontairement limités pour cette exposition aux peintres ayant joué un rôle de premier plan à l'époque fauve, réservant pour une autre circonstance les artistes qui n'ont été mêlés qu'accessoirement à cette expérience ou ceux dont l'influence devint surtout prépondérante quelques années plus tard dans d'autres tentatives telles que le cubisme.

LES FAUVES

Il ne faut pas prendre au pied de la lettre ces étiquettes que le hasard d'une boutade accroche parfois à un groupe d'artistes, voire à une école. Parce que Monet a modestement intitulé « Impression » un de ses premiers tableaux, et que ce vocable a, si j'ose dire, impressionné un folliculaire facétieux, voilà nos gens baptisés in æternum.

Certes Signac, souhaitant que ses camarades soient dénommés « chromo luministes », donne là une appellation qui se veut scientifique au même titre que le dogme instauré par Seurat. Mais les « Nabis »! Si on admet d'ailleurs à la rigueur que Sérusier, Bernard, Denis, voire le doctissime Piot, soient Nabis et même hyper-Nabis, un Bonnard n'appartient à la caste que par surprise. Et, plus près de nous, qui expliquera pourquoi Lhote, auteur d'un des beaux ouvrages écrits sur l'art français, la Peinture, le Cœur et l'Esprit, *a créé le « totalisme »? Encore un coup, ces titres ne sont que des galéjades et des cristallisations.*

Je songe à tout cela à propos de nos Fauves. Au cours d'un dialogue échangé il y a un quart de siècle entre Matisse et l'auteur de ces lignes, naquit la désignation; j'accompagnais dans les salles des « Indépendants » cet homme injurié par les critiques confortables de ces temps lointains, et l'un des interlocuteurs qualifia de « cage aux fauves » la galerie où flambaient les toiles de nos amis; le mot resta. Et ma foi, puisque j'en suis — et m'en excuse — au chapitre des souvenirs personnels, faut-il vous avouer que c'est également en déambulant avec le même Matisse, mais cette fois au « Salon d'Automne », que du cliquetis de la causerie jaillit le vocable « cubisme ». Fixons, pour l'édification de nos neveux, ce point d'histoire. Matisse me dit : « Braque vient d'envoyer ici un tableau fait de petits cubes. » *Et afin de mieux se faire comprendre (car j'étais abasourdi, nous en avons vu d'autres depuis...), il prend un bout de papier et dessine en trois secondes deux lignes ascendantes et convergentes entre lesquelles se trouvaient les petits cubes précités, figurant une* Estaque *de Georges Braque, lequel d'ailleurs la retira du Grand Palais la veille du vernissage.*

Revenons à nos Fauves, dont nous ne sommes pas trop éloignés en discourant de Matisse.

Ils étaient, les uns et les autres, las de l'inconsistance où les caudataires de Monet avaient réduit l'impressionnisme. Les mises en page de Degas et l'arabesque des crépons japonais n'influençaient que Vuillard et ses amis de chez Le Barc de Boutteville; la leçon de Cézanne n'était pas encore ouïe. Restaient donc, pour les guider, le phare aveuglant de Van Gogh, le cloisonnisme éphémère d'Anquetin, et aussi le papillotant feu d'artifice des pointillistes. Ajoutez d'autre part l'influence, sur une phalange d'étudiants intelligents, d'un animateur incomparable égaré rue Bonaparte. Les deux groupes, des « Indépendants » et des élèves de l'Ecole, se rejoignirent et fusionnèrent ainsi que vous l'allez voir. Matisse venait de chez Gustave Moreau; Vlaminck et Derain du peuple, — et de Chatou; Van Dongen descendit de son village hollandais conquérir Montmartre d'abord, et bientôt la plaine Monceau, où, selon l'expression heureuse de Salmon, ce futur dandy allait confondre la boîte à couleurs et la boîte à maquillage. Il y aura d'autres fauves encore, notamment les deux gars normands formés chez leur père Thuillier du Havre. Et les suiveurs enfin, fauves de seconde zone, fauvillons et fauvicules.

Il n'est point question de retracer ici l'historique du Fauvisme et ses origines; d'excellents esprits, René Huyghe, Bazin, Waldemar, du Colombier ont suffi à cette tâche; il serait outrecuidant, en 1934, de prétendre découvrir la moindre paillette aurifère en ce gisement exploité. Bornons-nous à caractériser en quelques traits cursifs les plus célèbres de ces artistes qui ont influé si puissam-

ment sur leurs successeurs. De leurs rencontres, fortuites ou cherchées, s'élèvera l'image même du Fauvisme.

Dès son passage à l'atelier Moreau, Matisse a été pressenti par le maître (voir à ce sujet les lettres à Evenepoël). Ses premiers ouvrages (je prendrai pour exemple l'Atelier, de l'ancienne collection Blot) n'indiquent qu'un intimiste subtil que le ton pur n'a pas encore requis; évitant la méthode aventureuse de Monet, il utilise le divisionnisme; mais il s'aperçoit bientôt que la réglementation par Cross et Signac des moyens trop peu disciplinés de l'impressionnisme n'est à son tour qu'une mise en ordre purement physique, un système tout mécanique; que le morcellement du ton aboutit au morcellement de la forme; qu'il n'y a là, en fin de compte, qu'une animation tactile « comparable au vibrato de la voix ». Il s'engage donc dans une autre direction. Il va peindre par à plats, délaissant le contraste par petites taches. Et ce seront de grands accords par zones, renfermés dans une forme simple à l'excès et expressive. C'est le Fauvisme. Joie de la couleur étalée sur d'amples surfaces, et délimitée par un contour, un cerné, sans modelés.

Qui est au point de départ de cette évolution? Gauguin, Sérusier? Non : Van Gogh surtout, puisque le but du « Prince des Fauves » est d'obtenir avec des tons purs le maximum de saturation et d'intensité.

Matisse, par un parti-pris, un sursaut qui sembla lors à plusieurs un acte de démence, se cantonne à cette époque en l'étude exclusive des propriétés de la couleur, suppléant au dessin, au modelé, au clair-obscur. Position étrange, unique peut-être dans l'histoire de la peinture. Moment le plus périlleux, le plus mal jugé (meâ culpâ) de sa vie d'artiste. Le démon de l'abstrait va-t-il l'emporter? On lui crie bourgeoisement : « Casse-cou! Gare, Matisse, vous allez vous briser les reins à cette recherche de l'absolu. Votre art n'est plus de pratique, mais de dialectique. Vous ne voulez plus le tableau, mais le noumène du tableau. » Ceux qui écrivaient ces choses ont froissé Henri Matisse. Avaient-ils donc tort? Il se peut, mais tout de même leur excuse est en ce qui suivit cette audacieuse expérience d'un jeune génie penché au bord du gouffre. Matisse s'arrêta; sa sensibilité, son besoin de rythmes humains le rejetèrent dans la vie. Peu s'en était fallu qu'il ne s'égarât, et, tranchons le mot, qu'il ne créât un cubisme.

Près de lui, se trouvait alors Marquet. Vraiment le hasard des cohabitations adolescentes assemble des êtres qui ne sont frères que par le cœur. Marquet, on l'a noté, et c'est éclatant d'évidence, n'a rien du fauve. Marquet ne rugit pas; il parle, et a toujours parlé, en termes d'une précision mesurée; la truculence romantique ne sied pas à ce Bordelais narquois. Il a, dès sa sortie de l'Ecole, rencontré Matisse, et tous deux ont gagné leur pain, vers 1900, en enguirlandant les stucs du Grand Palais. Mais s'il est embrigadé parmi « les criminels » (que stigmatisera un numéro de l'Illustration du 1er novembre 1905 — où nous eûmes l'honneur, Geffroy et moi, d'être traînés dans la boue avec Matisse, Rouault, Puy, Valtat, aux applaudissements de Mauclair, jeune alors, mais déjà Mauclair), il n'entre dans la « cage centrale » du « Salon d'Automne » de 1905 que pour ne pas lâcher ses copains; il n'a pas un point commun avec eux, son esthétique est aux antipodes de la leur. (De même, quand Degas exposait chez Nadar, n'y avait-il, entre ses confrères Renoir, Pissarro, et lui, d'autre lien que la révolte contre les poncifs officiels, car M. Degas était aussi loin de l'impressionnisme que M. Ingres d'Eugène Delacroix.)

Marquet, même s'il sacrifie un instant à la couleur pure, voire à la superstition pointilliste, demeure un tempérament équilibré, indifférent aux théories et aux ismes; la vie, même sur les bancs de l'Ecole, chez Moreau, le sollicite impérieusement. « Allons-nous-en d'ici, dit-il alors, à un voisin, Manguin ou Camoin, il sera plus intéressant de peindre des omnibus ». Les thuriféraires du cube lui reprocheront assez, quinze ans plus tard, de n'avoir visé qu'à l'expression directe. Marquet est, alors comme ensuite, un homme qui se soucie de valeurs, et possède, à cet effet, un appareil enregistreur d'une étonnante acuité; il perçoit et résume; il définit l'objet.

Près de Marquet, Jean Puy. Pas plus que le premier, ce second ne prend posture de militant. S'il se rangea, il y a six lustres, aux côtés de Matisse, ce fut parce que cet inquiet, ce sensible, toujours en quête du mieux, n'était point conformiste de naissance. Mais sa nature méditative répugnait aux éclats tapa-

geurs; en 1904, Puy était l'artisan probe que nous goûtons, « tendant, si l'on en croit son frère Michel, vers tout ce qui touche à la fois la chair et la pensée ».

La palette de Manguin, chargée de rouges et de bleus bien sonnants, sa qualité d'élève de Moreau, et la joviale allégresse de ses nudités dans la lumière provençale, justifient son incorporation au groupe. Quant à Camoin, son art est gentillesse, fraîches et mélodieuses irisations, charme d'un chant heureux. Plutôt qu'un fauve, une fauvette...

Les deux costauds de la banlieue vont arriver maintenant, d'un pas lourd. Ceux-là sont fauves, et à plein rendement. Ah! jeunesse... Leur conjonction avec les dissidents de la rue Bonaparte se fera, les biographes nous l'ont appris, par la rencontre de Matisse et de Derain à l'Académie Carrière, où Matisse était, dès 98, venu étudier la figure.

Vlaminck, aux années 1905-08, est le fauve-type, pur suc, déchaîné, menaçant. Un torrent, une avalanche, une tornade, un tremblement de terre. Ce remue-ménage se calmera bientôt... D'avisés négociants sauront canaliser, endiguer, commercialiser les fureurs de ces chères bêtes féroces, qu'il sera opportun de muer en de sages et douillettes descentes de lit.

Vlaminck, après ses rugissements — car lui, il a rugi! — se repliera sur soi, rentrera un peu ses griffes, et, moins fiévreux, moins impulsif, moins « torcheur » (Jacques Blanche dixit), obéissant à une discipline d'une ruse consommée, se spécialisera dans les ciels de bleu de Prusse reflétés en des rivières d'émeraude; dans les maisons Usher écrasées sous une chape de neige; son lyrisme sera toujours tourmenté, stridentes ses fanfares. Mais, c'est peut-être en son trentième printemps que ce beau peintre, qui, alors, ne vendait guère, fut le plus profondément authentique.

Ce qui est vrai de Vlaminck l'est-il moins de Derain? C'est à ses débuts, au sortir du régiment, quand il rejoint Matisse à Collioure, soit vers les années 1904-05, et donc bien avant de prendre figure de « régulateur », qu'il y aura chez lui, selon la parole de son admirateur à éclipses Waldemar, quelques velléités d'héroïsme. Ce n'est pas qu'il ne recèle déjà ce besoin d'ordre, ce rêve de classicisme qui le spécifiera bientôt. Mais le problème coloré n'a pas encore cédé le pas au problème de la construction. C'est l'époque du Pecq. On écrase sur la toile des jaunes de chrome, des vermillons, des cobalts tels qu'ils sortent du tube; il sera toujours temps d'en venir aux bruns et aux terres dorées... C'est l' « épreuve du feu ». Mais Derain, semblable à ces meneurs politiques qui deviennent les plus fermes soutiens de l'ordre établi quand ils prennent le pouvoir, ne séjourne dans la fournaise que le strict minimum de semaines. Il va bientôt s'élancer vers son destin, cet homme de haute culture, qui oscille entre les équarrisseurs d'idoles maories, les mosaïstes byzantins, les xylographes médiévaux, les fresquistes d'Avignon, et Ghirlandajo, et Greco, voire les occultistes et les mages, avant de s'agenouiller, assagi, devant les autels de Claude Lorrain et de Camille Corot, et de réaliser ces miracles de dextérité manuelle et de rhétorique picturale qui, nés dans les musées, vont d'ores et déjà y dormir auprès des grands ouvrages éclectiques du passé.

Que Friesz ait été fauve, rien que de normal; le surprenant eût été qu'il ne le fût pas. Ce fils des navigateurs est un violent. Est-il moins fougueux, moins âpre aujourd'hui qu'aux jours envolés de l'adolescence combative? Non pas. Il a, des premiers, compris la leçon aixoise et son besoin de style, d' « organisation », date de 1900. Même à l'ère des tons purs et des contrastes, il éprouvait la nécessité d'accentuer les volumes, de synthétiser un site en le peuplant de figures qui en épousent les pentes, les courbes, jusqu'aux renflements, — ce que Lhote appellera plus tard « la rime plastique ». Carrière d'un « baroque » moderne, moins vertigineuse certes que celles des maîtres qui l'entourent à la cimaise de « Beaux-Arts », mais d'une continuité rare.

Son compatriote, Raoul Dufy, est aussi rose et souriant que Friesz est sombre et crispé. Dufy, c'est le nonchaloir élégant, le caprice, la délicatesse intellectuelle aussi. Le jugement le plus aigu qu'on ait porté sur ses ouvrages est une petite phrase de Roger Allard : « Tant qu'il fut de mode parmi les peintres d'être intelligent, Dufy le fut avec discrétion; lorsqu'il devint bien porté de faire le naïf, l'ignorant ou le barbare, il continua d'être civilisé et homme d'esprit sans aucune gêne. » A l'instar de plusieurs de ces messieurs fauves, il raffole de l'imagerie populaire, et des « bateaux dans les bouteilles. » Mais n'est-ce pas un

paradoxe que d'apercevoir entre les barreaux de la cage, parmi les bêtes mornes au pas feutré, ce fauve séraphique, fantaisiste et poète de l'effleurement?

Et Van Dongen itou en fut. Et il devait en être, car ce personnage capiteux, scabreux, scandaleux, prochain historiographe des rastas, poules et métèques, de la canaille d'après-guerre à shimmies et à cocktails, n'avait, en son petit âge, peur de personne. Il était déjà pourvu de ces dons éblouissants qu'il a employés à revigorer l'art de l'effigie mondaine et surtout demi-mondaine. A qui veut connaître le vrai Van Dongen, celui d'avant Deauville, d'avant Michel-Georges-Michel, d'avant les palaces et les divettes vêtues d'un collier de perles, il est efficient de signaler le magnifique fauve qui a exécuté les merveilles de la collection Desjardins.

⁂

J'ai dit plus haut — et nul ne l'ignore au surplus — que l'enseignement de Gustave Moreau eut sa part de responsabilité dans l'aventure que nous commémorons. Le grand chef d'atelier que fut ce peintre à la fois riche et faible, « mettant des chaînes de montres aux dieux de l'Olympe », dessilla les yeux de toute une jeunesse ardente qui se pressait à ses leçons. Sa doctrine ne portait pas tant sur la technique que sur l'esprit : « Je ne crois, *disait-il*, ni à ce que je touche ni à ce que je vois. Je ne crois qu'à ce que je ne vois pas, et uniquement à ce que je sens... Mon cerveau, ma raison me semblent éphémères et d'une réalité douteuse; mon sentiment intérieur seul me paraît éternel et incontestablement certain. » *Piot, Lehmann, Rouault, Matisse, Marquet, Manguin, Evenepoël, Bussy, Baignères, Braut, Locquin, Martel, Pallady, Flandrin, même Milcendeau, entendaient avec ravissement ces propos idéalistes. Et, quand il s'agissait de passer à l'exécution, le charme alliciant et nostalgique de Moreau s'insinuait; ces chaînes de montres, soit la surcharge ornementale, les orfrois pesants, le faste, devenaient les principes directeurs de ce qu'il appelait « la belle inertie » et « la richesse nécessaire ». Je renvoie mon lecteur aux* Souvenirs *d'Ary Renan; on y apprend que le peintre de* Salomé *et de* Pénélope *faisait fi de l'action violente, de la mimique romantique, entendant représenter des états plutôt que des actes; le rythme des Panathénées, le mystère calme de Leonard, le somnambulisme languide et lassé des figures de la Sixtine, servaient à justifier l'hiératisme des Prétendants. Et l'axiome de la « richesse nécessaire » signifiait que les maîtres primitifs ou renaissants conseillent de ne point faire d' « art pauvre », mais d'enoblir le thème, avec la piété des rois mages déposant sur le seuil de la crèche le tribut des contrées lointaines.*

Voilà, dira-t-on, qui est assez loin de Van Gogh et de l'éclat fauve. Point tant qu'on le croirait. Les auditeurs des cours de Moreau faisaient l'apprentissage de la liberté spirituelle; le néant du psittacisme d'Ecole leur apparaissait clairement; c'était, ne l'oublions pas, l'élite de la jeunesse qui accourait chez Moreau. « On sortait de chez lui, *dit Evenepoël*, avec plus d'enthousiasme au cœur. » *Un Henri Matisse de vingt ans était compris, chéri, choyé, par cet étonnant personnage académique, qui orientait ses disciples « selon eux », et voulait les « écarter de lui ». Hélas! il n'y réussit pas toujours, et son emprise en envoûta, en hypnotisa plus d'un. Desvallières (qui n'a pas été « un Moreau », mais « un Delaunay ») devait, au « Salon d'Automne », établir la liaison, le pont, entre son illustre ami et les susdits indépendants qu'il patronna avec bravoure.*

Rouault, chef de l'expressionnisme français, s'enrichit au contact de la persuasive discipline de Moreau. Fauve? Il ne le fut jamais, pas plus qu'il ne fut nabi. Ce farouche isolé était inclassable. Il n'est tributaire que de Gustave Moreau. De Moreau d'abord, il prit le goût de la matière; il a hérité de lui le sens et l'amour des substances rares, des accords précieux, des éclats hardis. S'il atteste jusqu'au scrupule, jusqu'à la souffrance, le respect de l'émail limpide, des amalgames porphyrisés qui se vitrifient sur la toile, c'est rue de La Rochefoucauld qu'il s'en est instruit. La leçon esthétique et morale — c'est tout un — ne fut pas moins sensible. Rouault décida de toujours s'exprimer à fond, de ne point transiger. Il a réalisé le vœu formulé par l'aîné : « La solitude est la demeure naturelle de toutes les pensées...C'est elle qui inspire les poètes, qui crée les artistes. » *Mais Rouault ajoute — et il a le droit d'ajouter :* « La Solitude a une compagne qui ne se sépare point d'elle... C'est la Pauvreté. »

S'il est un Fauve, c'est donc un Fauve qui voyage seul, et que nul, même pas

M. Vollard, n'a su apprivoiser. Le rapport que j'aperçois entre lui et ses actuels voisins de cimaise, c'est qu'il était — et il l'est demeuré — irréductible, ainsi qu'ils le furent. En outre, — comme Vlaminck, comme Friesz, — Rouault, mettant à jour sa vraie nature, a retrouvé, en son fond, l'âme populaire, si souvent déviée par les artifices de l'éducation. Etre peuple n'est point être primaire, et la plus raffinée distinction se concilie avec un puissant instinct. L'art d'un Rouault est peuple, au sens où l'est celui du pamphlétaire auquel on l'a si souvent comparé, Léon Bloy. Ce sont des moines mendiants du quinzième siècle; ils vitupèrent et marquent au fer rouge la société où le sort les a condamnés à vivre; Rouault n'y voit qu'un guignol hallucinant de clowns lugubres, de juges prévaricateurs, de brutes paysannes et de prostituées. Mais examinez les yeux de ces fantoches convulsés : ces regards n'exhalent-ils pas une peine infinie? N'y a-t-il pas là des grimaces qui s'achèvent en sanglots? Rouault ne flagellera ces damnés que pour se précipiter avec eux aux pieds du Christ.

Et de Rouault, nous voici conduits à Desvallières; une même foi les brûle. Ce sont des visionnaires hantés d'ascétisme; ils entreront de compagnie au Paradis des coloristes; mais, tandis que le premier ira s'asseoir en silence près de Daumier, c'est de Mathias Grünewald et de Valdès Leal que le second sollicitera l'audience. Desvallières est le peintre de la guerre, de ses charniers, de la mort, et de l'Homme de douleur au sublime visage couronné d'épines.

Fauve? Non certes, au sens historique qu'on donne ici à ce mot. Toutefois les baudelairiennes Femmes de Londres *sont datées 1903. Et la place de Desvallières est ici, puisqu'il fut le garant des Fauves aux jours d'épreuve, l'introducteur au Salon de Frantz Jourdain. Jamais Desvallières ne leur fit faux bond. L'étrange crescendo social qui a fait de lui un membre de l'Institut ne l'empêche nullement, alors que tant d'ex-fauves au poil hérissé, aux prunelles sanglantes, sont maintenant de gras matous châtrés, d'être un indépendant. Ses compositions livides sont confuses, peu murales, mais non exemptes de grandeur.*

⁂

La conclusion de ce trop long avant-propos serait assez mélancolique. Je n'ose la formuler. Vous l'avez lue entre les lignes. Le succès est une rude et périlleuse école... Quel pessimiste a donc émis cet aphorisme d'une âcreté desséchante : « Il est rare — et assez beau — qu'on soit honnête passé quarante ans. »

Louis VAUXCELLES.

CHARLES CAMOIN

Camoin fut plus peut-être un ami de Matisse, un admirateur de ses idées, qu'un apôtre du Fauvisme. Il y a en lui trop de mesure, pour qu'il ait pu accepter volontiers les excès et les combats qui eurent lieu autour du fauvisme. Peintre, sincèrement, il sentait bien tout ce qu'il y avait d'important et de profondément vrai dans certaines idées ou recherches de Matisse, mais il savait sans doute aussi que son propre tempérament le poussait à des réalisations plus pondérées. Il subit, certes, dans certains cas, très évidemment, l'influence de Matisse, mais jamais au point de renoncer complètement à sa propre nature et de sacrifier sa sensibilité à des théories. Il avait rencontré Matisse à l'Ecole des Beaux-Arts, dans le fameux Atelier Gustave Moreau où il entra en 1896.

Il est né le 23 septembre 1879 à Marseille, dans une famille qui sut ne pas contrarier ses prédispositions de peintre. Depuis plusieurs générations on y dirigeait une entreprise de travaux d'art, ce qui rendait plus compréhensif aux aspirations du jeune homme. Après deux ans d'études à l'Ecole des Beaux-Arts, Camoin, en compagnie de Marquet, quitta l'Ecole lors de la mort de Gustave Moreau, en 1898, et fréquenta assidûment les musées. Il fait partie des peintres de l'équipe de la Galerie Druet, galerie qui a joué un rôle si important dans le lancement et dans la diffusion de presque tous les peintres fauves.

1. — **Fleurs**, peinture (0,64×0,53). — Collection de M. Camoin

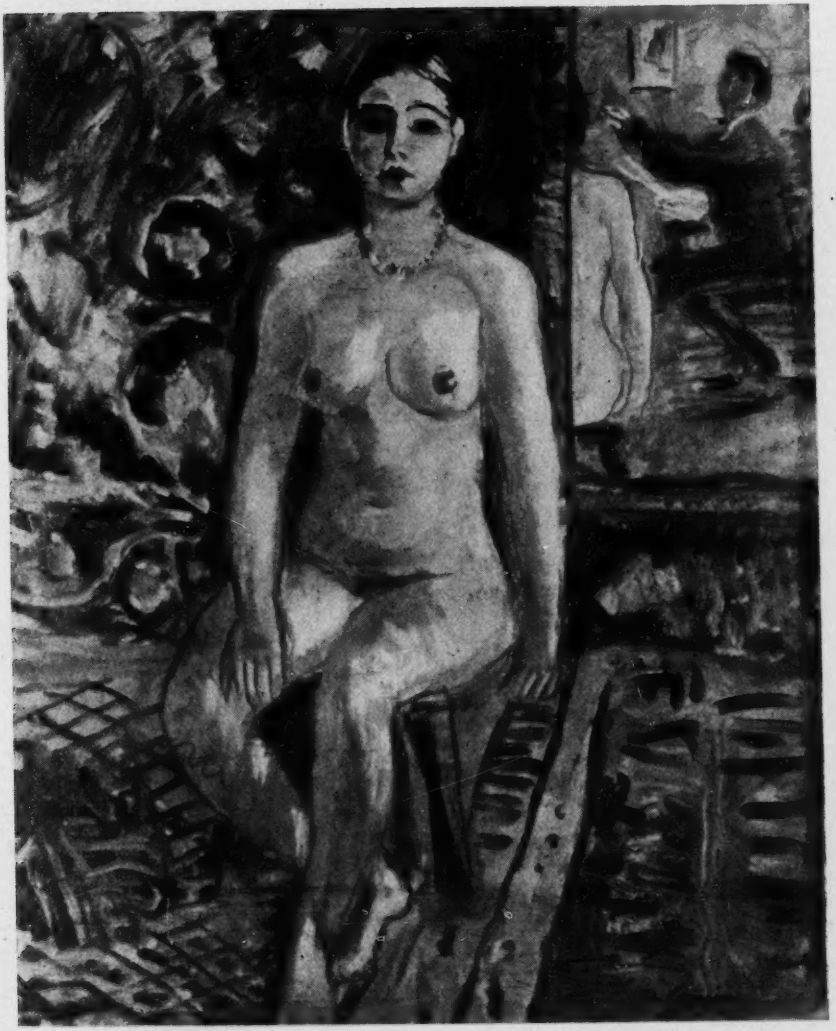
2. — **Le Modèle**, peinture (0,71×0,59). — Collection de M. Camoin

3. — **La Voile bleue**, peinture (0,59×0,78). — Collection de M. Camoin

4. — **Le divan**, peinture (0,41×0,63). — Collection de M. Camoin

5. — **La Rochelle**, peinture (0,59×0,80). — Collection de M. Camoin

6. — **Intérieur**, peinture (0,47×0,59). — Collection de M. Camoin



N° 2. — Camoin. — Le modèle

ANDRÉ DERAIN

Fils d'un pâtissier de Chatou, André Derain était destiné à une carrière scientifique et ses parents lui avaient fait préparer son entrée à l'Ecole Polytechnique. Il préféra la peinture. Il suivit les cours de l'Atelier Carrière où il rencontra Matisse. Un jour, en 1899, en rentrant à Chatou il engagea la conversation avec un compagnon de route; ils parlèrent peinture : c'était Vlaminck qui, lui, sans maître ou presque, sans contact avec les autres artistes, ignorant donc ce qui se préparait ailleurs, faisait tout seul, pour lui seul, sa petite révolution. Derain et Vlaminck devinrent amis et prirent en commun un atelier au Pont de Chatou. Ce fut ce qu'on appela plus tard l'Ecole de Chatou.

Derain apporta une note particulière. Certaines toiles, aux environs de 1905 avouent nettement l'influence de Gauguin. Peu après, il cherche dans une certaine stylisation une formule plus constructive. Ensuite l'action de Picasso et de l'art nègre le marque quelque temps. Enfin, en 1912, il aboutit à ce qu'on a appelé sa période « gothique » où il adopte un archaïsme qui le rapproche des primitifs.

Toutes ces étapes ne sont pas contradictoires; elles s'enchaînent logiquement et prouvent la sincérité d'un artiste qui s'est cherché dans des aspects divers, apportant dans toutes ces manifestations de très grandes qualités, pour aboutir enfin à l'épanouissement actuel, fort discuté parfois, mais qui n'en place pas moins Derain parmi les plus grands artistes contemporains.

7. — **Paysage d'automne**, peinture (0,73×1.00). Collection de M. A. Derain

8. — **Vers la fontaine**, peinture (0,80×1,00). Collection de M. A. Vollard

9. — **Pont sur le Riou**, peinture (0,80×1.00). Collection de M. A. Vollard

10. — **Port de Pêche**, peinture (0,80×1.00). Collection de M. A. Vollard

11. — **L'Estaque**, peinture (0,52×0,63). Collection de M. Paul Chadourne

12. — **Trois nus**, peinture (0,37×0,53). Collection de M. Girardin

13. — **Forêt**, peinture à l'huile (0,20×0,23). Collection de M. Paul Chadourne

14. — **Portrait de Vlaminck**, peinture (0,39×0,37). Collection de M. Kapferer

15. — **La Chasse**, peinture (1.15×0,80). Collection de Mme Paul Guillaume

16. — **Intérieur**, peinture (0,20×0,21). Collection de M. Paul Chadourne

17 et 18. — **Deux portraits**, peinture. Collection de M. A. Derain

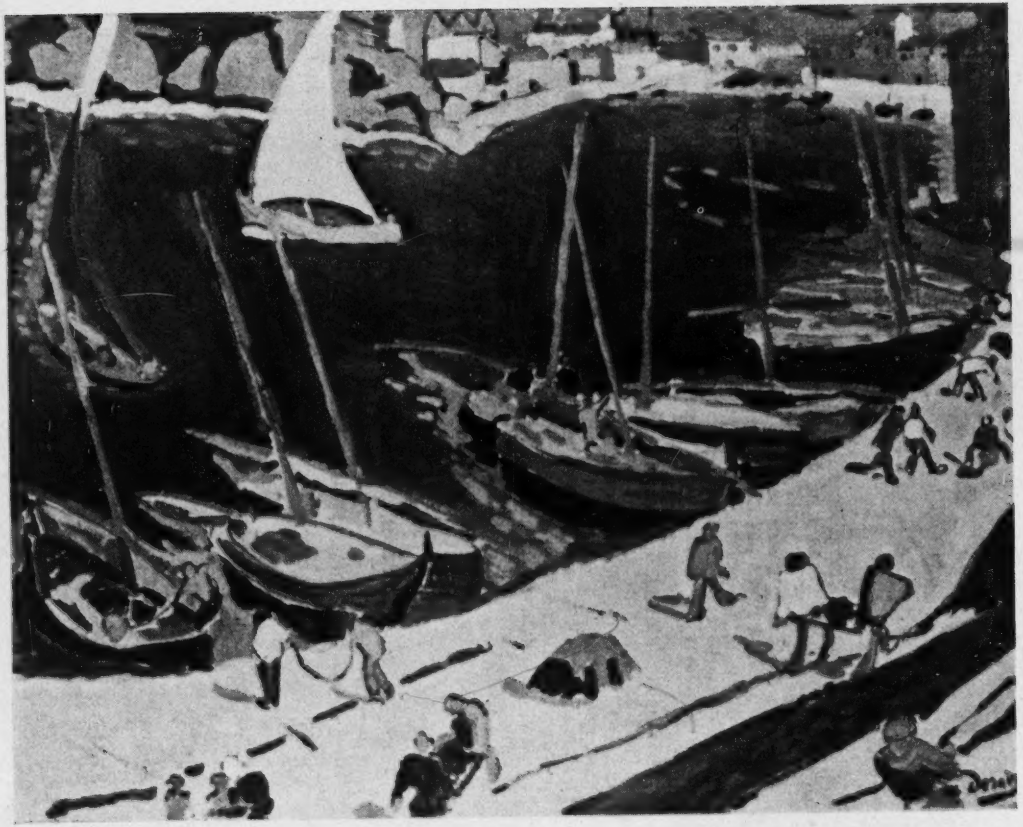
19. — **Nature morte**. Collection de M. A. Derain

20. — **Musicien**, peinture. Collection de M. A. Derain

21. — **Paysage de Londres**, peinture. Collection de M. A. Vollard

22. — **Paysage du Nord**, peinture. Collection de M. A. Derain

23 à 30. — **Dessins et sanguines**. Collection de M. A. Derain



N° 10. — André Derain. — Port de Pêche

GEORGES DESVALLIÈRES

Nous avons mis Desvallières dans ce groupe, bien qu'il soit d'une autre génération : il est en effet né à Paris le 14 mars 1861. Nous n'avons pas pour justifier notre choix la ressource de dire qu'il fut un fauve ni un élève de Gustave Moreau; mais il fut un ami, un grand admirateur de celui-ci : s'il ne reçut pas ses leçons dans sa classe, il les recueillit dans l'intimité et son art comme son caractère s'apparente bien à cette ferveur qu'on retrouve chez ceux qui ont suivi cet enseignement. D'ailleurs, la place de Desvallières dans cette exposition a déjà été expliquée dans la préface.

Le maître officiel de Desvallières fut Élie Delaunay; celui-ci ayant montré à Gustave Moreau des peintures de son élève, Moreau fut vivement intéressé et devint effectivement le grand conseiller. L'influence fut pendant quelque temps assez forte pour que Desvallières eut quelque peine à s'en dégager. Mais vers 1906 et dans les années qui suivent, il commence à trouver la forme qui devait être la sienne, sans d'ailleurs perdre tout contact avec l'œuvre du maître. Ses femmes de Londres, ses scènes du Moulin-Rouge sont fort intéressantes à ce titre. Mais c'est surtout dans les scènes religieuses auxquelles il allait presque exclusivement se consacrer à partir de 1910 qu'il s'est le plus complètement exprimé.

31. — Femme et enfant, peinture (0,40×0,30). Collection de M. G. Desvallières

32. — Souvenir de Londres, peinture (0,25×0,17). Collection de M. S. Piot

33. — Moulin-Rouge 1900, peinture (1,04×0,72). Collection de M. S. Piot

34. — Au Moulin Rouge, peinture (1,02×0,70). Collection de M. S. Piot

35. — A « l'Empire », Londres, peinture (0,70×1,05). Collection de M. G. Desvallières

36. — Tête de femme, pastel (0,29×0,24). Collection de M. G. Desvallières

37. — Esquisse pour la chapelle St-Joseph, peinture (0,71×1,03). Collection de M. G. Desvallières

No 33. — Georges Desvallières. — Au Moulin-Rouge

KEES VAN DONGEN

Van Dongen dont le snobisme a fait — avec son consentement — un portraitiste mondain, avait tout ce qu'il fallait pour scandaliser : des dons incontestables, de l'audace, le goût des tentatives périlleuses. C'était aussi des qualités pour réussir : on en eut la preuve. Apporta-t-il de Hollande, son pays natal, cet air ironique et blasé où subsiste encore quelque chose de pur, d'un peu enfantin, dans le regard.

Il est né le 26 janvier 1877 près de Rotterdam. A vingt ans il vient à Paris, s'installe à Montmartre avec l'espoir de devenir peintre et est contraint d'exercer divers métiers pour pouvoir manger. Il est fort de la halle, peintre en bâtiments, dessinateur dans les squares, puis dans des journaux humoristiques, enchaînement de professions qu'on peut considérer comme un acheminement vers la carrière définitive à laquelle il veut se consacrer, mais qui prouve surtout un bel acharnement.

Vers 1904 Van Dongen peint encore des œuvres très près de l'impressionnisme. Ce n'est que peu à peu qu'il s'en échappe, trouve sa formule et ses conscientes audaces où il fait preuve d'une si étonnante habileté.

38. — **Tête d'homme**, peinture (0,43×0,32). — Collection particulière

39. — **Le promenoir**, peinture (0,29×0,43). — Collection du Dr Desjardins

40. — **Bal parisien**, peinture (0,53×0,44). — Collection de M. Van Dongen

41. — **La Dame au jabot**, peinture (0,98×0,80). — Collection de M. Van Dongen

42. — **La dame en bleu**, peinture (1,27×0,95). — Collection de M. Van Dongen

43. — **Portrait d'homme**, peinture (0,79×0,60). — Collection particulière

44. — **Portrait de Mme Marie Desjardins**, peinture (0,72×0,76). — Collection du Dr Desjardins

45. — **La Place Vendôme**, peinture (0,80×1.00). — Collection de M. Van Dongen

46. — **La Chanteuse**, peinture (0,55×0,43). — Collection du Dr Desjardins

47. — **Egypte**, peinture (0,80×0,63). — Collection de M. Van Dongen

48. — **Jeune fille au chien**, peinture (1.93×0,95). — Collection de M. Van Dongen

49. — **Tête de femme**, peinture (0,52×0,31). — Collection de M. Van Dongen

50. — **Tête de femme**, peinture (0,52×0,31). — Collection de M. Van Dongen

51. — **Lilas**, peinture à l'huile (1,27×0,95). — Collection de M. Van Dongen

52. — **Espagnole**, dessin (0,63×0,47). — Collection de M. Van Dongen

53. — **Lépreux**, dessin (0,57×0,41). — Collection de M. Van Dongen

54. — **Tête**, dessin (0,55×0,37). — Collection de M. Van Dongen

N° 41. — Van Dongen. — La Dame au jabot

RAOUL DUFY

Parmi les artistes qui vers 1904-1906 ont fait scandale tant aux Salons des Indépendants et d'Automne que dans la boutique de Berthe Weil et qu'on a groupés sous le titre : Les Fauves, Dufy fit figure de benjamin. Matisse lui, l'aîné, né en 1869, hésitait à laisser entrer dans le cercle ce gamin plus jeune de quelque huit ans. Il venait du Havre, où il était né le 3 juin 1877 et où il s'était exercé au commerce, non par incertitude de vocation mais parce qu'il appartenait à une famille nombreuse où l'art n'offrait pas des garanties d'avenir très sérieuses. Néanmoins il avait reçu au Havre les leçons du Père Lhuillier, — en compagnie de son ami Othon Friesz — et avait obtenu de la ville une bourse pour venir terminer ses études à Paris.

Ses débuts, en 1901, dans l'Atelier Bonnat lui prouvèrent surtout qu'il n'avait rien à apprendre de ce professeur et qu'il avait mieux à faire en regardant autour de lui, et en cherchant en lui ses propres justifications. Ses premières audaces sont encore très marquées par l'impressionnisme et en 1901 il figure dignement au Salon des Artistes Français.

Bientôt il découvre l'œuvre de Cézanne dans la boutique de Vollard; il apprend, par des anciens élèves de l'Atelier Gustave Moreau, les recherches de Matisse et de ses amis; il est conduit par un ami chez Berthe Weil. Tant d'événements conjugués marquent inévitablement les débuts de la révolution.

Sous son apparence sereine, l'œuvre de Dufy est fort inquiète comme sous son apparence très simple et facile, elle est d'une extrême habileté. Mais il n'a atteint que peu à peu, et par un patient et constant travail, cette sérénité, cette clarté joyeuse, tant dans son dessin que dans sa couleur.

55. — Les ombrelles. Trouville, peinture (0,59×0,72). — Collection du Dr Roudinesco

56. — Les affiches à Trouville, peinture (0,55×0,71). — Collection de M. Vinot

57. — La rue pavoisée, peinture (0,79×0,64). — Collection de M. Dufy

58. — Nature morte, peinture (0,53×0,64). — Collection de M. Paul Chadourne

59. — La plage, peinture (0,63×0,79). — Collection de M. Vinot

60. — Portrait, peinture (1,14×0,87). — Collection de M. Dufy

61. — La Marne, peinture (1,29×1,60). — Collection de M. Dufy

62. — Yachts à Deauville, peinture (0,26×0,69). — Collection de M. Dufy

63. — Yachts, peinture (0,36×0,45). — Collection de M. Dufy

64. — Langres (1933), peinture (0,45×0,54). — Collection particulière

65. — Langres (1933), peinture (0,45×0,54). — Collection particulière

66. — Régates, peinture (0,37×0,45). — Collection particulière

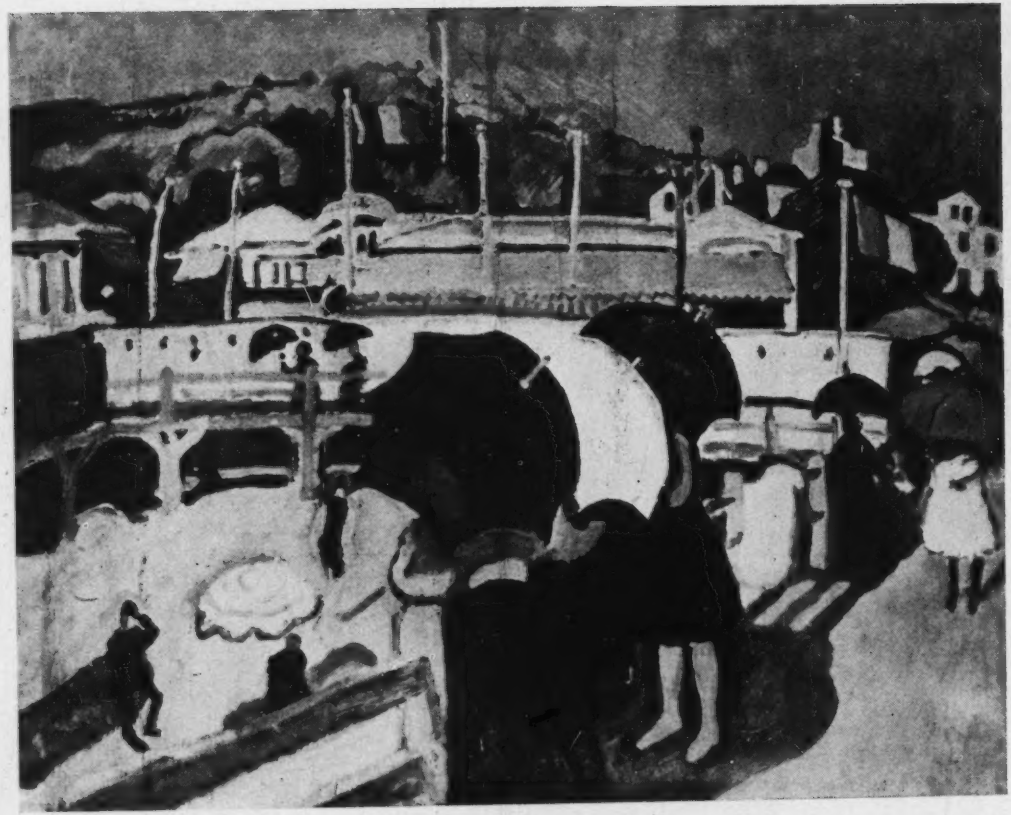
67. — Régates, peinture (0,27×0,70). — Collection particulière

68. — Paysage, aquarelle (0,48×0,63). — Collection de Mme R. Hein

69. — Paysage, aquarelle (0,47×0,63). — Collection de Mme R. Hein

70. — La Jetée, aquarelle (0,47×0,61). — Collection de M. Paul Chadourne

71 et 72. — Gravures. — Collection de M. Dufy



N° 55. — Raoul Dufy. — Les Ombrelles

OTHON FRIESZ

Friesz est né le 6 février 1879 au Havre, où il fut le camarade de Dufy. Tous deux reçurent les leçons du Père Lhuillier à l'Ecole des Beaux-Arts de cette ville, puis se retrouvèrent à celle de Paris dans l'Atelier de Bonnat. Friesz connut une vie matérielle très dure et peut-être est-ce cela qui donne à sa peinture cette gravité. Assez rapidement il fut préoccupé des problèmes picturaux qui se posaient à l'époque. Il voulut réagir contre ce qu'il appelle *la médiocrité de l'émotion directe*. Les recherches de compositions uniquement avec des couleurs pures auxquelles il se livra pendant un certain temps, ne parvinrent pas à le satisfaire de façon définitive. Il voulait plus complètement encore reconstruire le tableau. A la couleur pure succède une période où l'arabesque joue un rôle important; puis viennent ses grandes compositions avec personnages où il ordonne les volumes dans un rythme très volontaire. Il n'est plus question là de couleurs pures mais, au contraire, d'une harmonie de couleurs composée par lui et qui recrée la réalité selon son désir.

C'est à la suite de cette série de recherches qu'il acquit une forme stable et qu'après la guerre il connut le plein épanouissement de sa personnalité.

73. — **Les Péniches, 1906**, peinture (0,59×0,71).
Collection du Dr Roudinesco

74. — **Les péniches à Anvers**, 1906, peinture (0,60×0,72).
Collection de M. Friesz

75. — **L'Automne, 1907**, peinture (1,04×1,15).
Collection de M. Friesz

76. — **L'Escaut (Anvers)**, peinture (0,30×0,44).
Collection de M. Friesz

77. — **Portrait de Fernand Fleuret** 1907, peinture (0,72×0,60).
Collection de M. Friesz

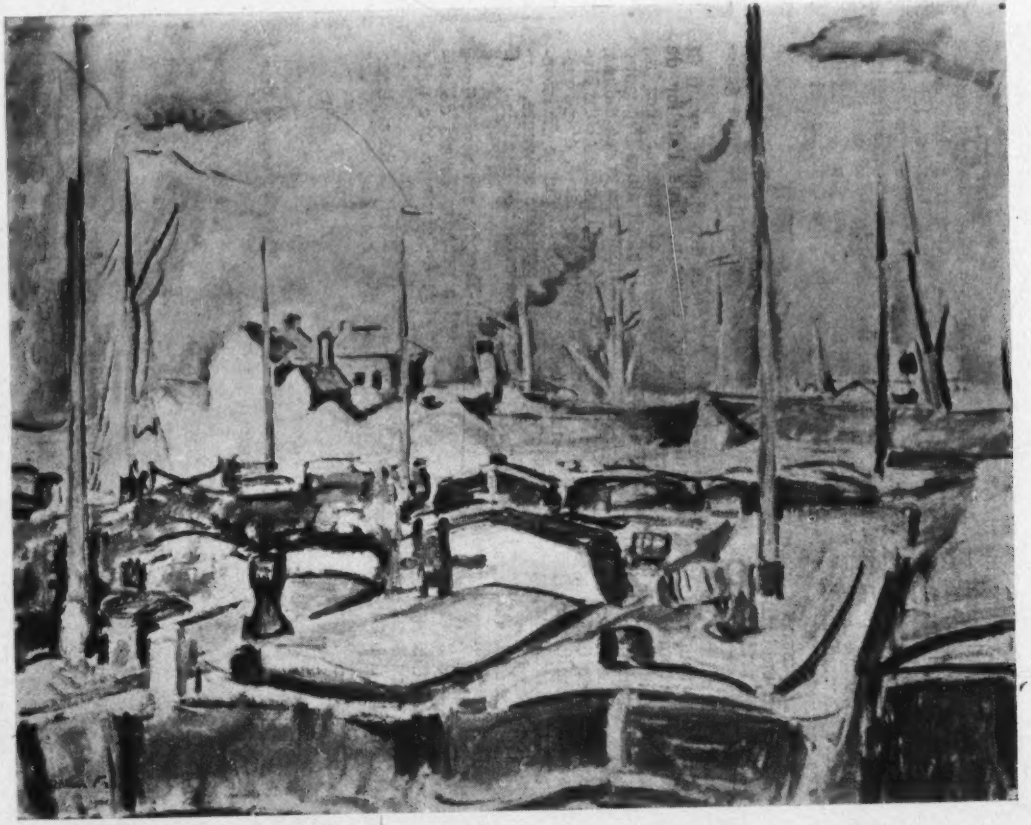
78. — **Peinture** (0,63×0,51).
Collection de M. Friesz

79. — **La Calanque d'Envaux (Cassis)**, 1912, peinture (0,72×0,91).
Collection de M. Friesz

80. — **Le Printemps**, 1908, peinture (0,78×1,01).
Collection de M. Friesz

81. — **« Les Falaises » (l'Estaque)**, 1907, peinture (0,58×0,79).
Collection de M. Friesz

82. — **Jardins à Coïmbra**, 1911, peinture (0,80×0,61).
Collection de M. Friesz



No 73. — Othon Friesz. — Les péniches

HENRI MANGUIN

De tout le groupe que nous avons voulu résumer, c'est Manguin qui a accompli l'œuvre la plus aimable. S'il fut préoccupé par les questions de couleur — et il le fut — Manguin n'a jamais pensé à transformer cela en drame. Tout chez lui est plus simple, plus direct, plus immédiat. Aussi son art est-il marqué par la fraîcheur de cette sensibilité qui lui fait accomplir son œuvre avec sincérité, même avec des préoccupations et cependant sans angoisse. Son inquiétude est plutôt une curiosité d'artiste désireux de comprendre des détails de son métier. Elle ne prend jamais l'aspect désespéré qu'on voit chez certains peintres, non plus que le caractère de reniement perpétuel qui caractérise les plus instables et les plus inquiets.

En conséquence, l'évolution dans l'œuvre de Manguin est sans sursaut. Elle est un enchaînement logique, révélatrice d'influences, de présences, de voyages, mais ne s'écarte jamais d'une façon brutale de la ligne générale de ce peintre.

Manguin est né à Paris, le 23 mars 1874. A l'école des Beaux-Arts, il fit partie du groupe Matisse, Rouault, Marquet, Camoin, dans l'atelier de Gustave Moreau. Ces amis venaient souvent travailler et discuter chez lui, dans son atelier de la rue Boursault. Comme eux il allait alors beaucoup au Louvre admirer et copier les vieux maîtres. Comme eux, à ses débuts, il fit une peinture assez sombre, influence combinée de l'Ecole et du Musée. Mais bientôt lui aussi éprouva le besoin de plus de clarté, d'une matière plus lumineuse. Il fut tenté — une semaine, dit-il — par le divisionnisme et peignit par petites touches. Mais dès la semaine suivante, par réaction, et parce qu'il avait vu ce qu'il y avait d'artificiel dans le procédé, il exécutait des compositions toutes grises.

Vers 1904-1905, au cours d'un voyage à Saint-Tropez, ses aspirations vers la couleur se précisèrent et commencèrent à prendre forme définitive, et l'année suivante, il rapportait d'un voyage à Cavalaire une toile représentant des rochers rouges qui firent scandale au Salon.

Quand, dans les quelques années qui suivirent, il réussit à discipliner cette fougue, il avait trouvé sa voie et son mode d'expression.

85. — **Nu 1908**, peinture (0,93×0,79).
Collection de Mme Druet

86. — **Nature morte, 1908**, peinture (0,64×0,53).
Collection de la Galerie Druet

87. — **La Ferme**, 1919, peinture (0,52×0,63).
Collection de la Galerie Druet

88. — **Paysage, St-Tropez**, 1905, peinture (0,91×0,75).
Collection de M. Couturat

89. — **Baigneuse**, 1906, peinture (1,02×0,83).
Collection particulière

90. — **Poissons et coquillages**, 1932, peinture (0,83×0,70).
Collection particulière

91. — **La fontaine**, 1905, peinture (0,65×0,56).
Collection particulière

92. — **Les pêches**, 1933, peinture (0,56×0,48).
Collection particulière

No 95. — Albert Marquet. — Etude

ALBERT MARQUET

Ce méridional est l'homme le moins exubérant que l'on connaisse, le peintre, des atmosphères les plus calmes, des ciels les plus limpides, des eaux les plus immobiles. Nul mieux que lui n'a su traduire l'atmosphère des villes, leur couleur mouillée des jours de pluie, ou leurs ciels lourds des jours de neige. Il est né à Bordeaux le 27 mars 1875. A Paris, où il vint en 1890, il fit d'abord partie de l'Ecole des Arts décoratifs avant d'appartenir à ce fameux atelier Gustave Moreau dont nous parlons ici sans cesse.

Comme Matisse, et avec lui, il a participé pour gagner sa vie, et sans profit ni risque moral, à la décoration du Grand Palais que l'on construisait alors pour l'exposition de 1900. Naturellement lui aussi eut en ce temps les mêmes révélations que ses amis : Cézanne rue Laffitte et les maîtres copiés au Louvre. Lui aussi exposa chez Berthe Weil, rue Victor-Massé; lui aussi devint rapidement un des artistes attitrés de la Galerie Druet.

Après avoir connu une période assez fauve, c'est-à-dire aux tonalités vives, période qui dure chez lui jusqu'en 1908, il cherche dans ses paysage des accords moins contrastés et même bien souvent il semble se complaire dans des grisailles qui lui permettent de montrer sa délicate subtilité. Paysages de brumes et de neige l'ont à ce titre spécialement attiré comme aussi l'eau des fleuves, avec leurs reflets précis.

93. — **Bord de la Seine**, peinture (0,27×0,41).
Collection de la Galerie Druet

94. — **Maisons à Arcueil**, peinture à l'huile (0,27×0,41).
Collection de M. Marquet

95. — **Etude**, 1898, peinture (0,73×0,50).
Collection de M. Marquet

96. — **Soleil d'hiver sur Paris**, peinture (0,33×0,41).
Collection de la Galerie Druet

97. — **Porte de Saint-Cloud**, peinture à l'huile (0,50×0,61).
Collection de M. Marquet

98. — **Fenêtre**, peinture (0,41×0,33).
Collection de M. Marquet

99. — **Les Toits**, peinture (0,65×0,81).
Collection de la Galerie Druet

100. — **Ile Saint-Louis**, peinture (0,60×0,73).
Collection de M. Marquet

101. — **Quai des Grands-Augustins (neige)**, 1932, peinture (0,73×0,92).
Collection de M. Marquet

102. — **Port d'Alger**, peinture (0,33×0,41).
Collection de M. Marquet

103. — **Pont-Neuf**, peinture (0,46×0,61).
Collection de M. Marquet

104. — **Port du Havre**, peinture (0,65×0,81).
Collection de M. Marquet

N° 110. — Henri Matisse. — Nu

HENRI MATISSE

Né au Cateau-Cambrésis, en décembre 1869, Henri Matisse ne vint que relativement tard à la peinture et sa vocation n'est pas du tout un entêtement d'adolescent ni une révélation d'enfant prodigue. Il avait été à l'Ecole de Droit depuis 1887, à Saint-Quentin et avait même quelque peu exercé la profession de clerc d'avoué, lorsqu'il vint à Paris sous le prétexte de terminer ses études de droit. Là, cependant, le goût de la peinture l'emporte et, en 1892, le jeune Henri Matisse entre à l'Ecole des Beaux-Arts. Il passe très rapidement par l'Atelier de Bouguereau et de Gabriel Ferrier avant de choisir l'Atelier de Gustave Moreau qui fut la chapelle où naquirent et se développèrent les passions qu'on devait appeler fauves. C'est là qu'il rencontra Rouault, Marquet, Camoin, Manguin. Les jeunes artistes devaient trouver auprès de leur maître autant une leçon morale qu'un enseignement technique et Gustave Moreau ayant compris quelles personnalités exceptionnelles étaient mises sous son contrôle, n'eut garde de les déformer et de les entraver. Henri Matisse alors fréquente quotidiennement le Louvre. Dès 1896 il expose au Salon de la Nationale. De sa fréquentation du Musée son œuvre est marquée par des tonalités assez éteintes. Les couleurs claires commencent à apparaître vers 1897 après un voyage en Bretagne. Ces débuts avaient été assez brillants et le succès vint tôt. Au Salon de 1896 on avait remarqué le peintre qui avait été élevé tout de suite au rang de sociétaire. Plus tard, son sens de l'intimité permet à Roger Marx de le comparer à Francis Jammes ou Edouard Vuillard. Mais Matisse n'eut pas envie de se satisfaire de cette sécurité.

Quittant l'Ecole des Beaux-Arts pour l'Atelier Carrière, vers 1899, il y rencontre Derain, Puy, Laprade. Déjà Cézanne le préoccupe et ses études dénotent une nature audacieuse, il va vers les tons plus clairs, mais en même temps se limite dans leur choix, recherche les contrastes. Après des tentatives très diverses, il essaie vers 1904 la peinture en petites touches, inventée par Seurat et défendue par Signac et Cross. Brève tentative après laquelle il revient plus que jamais aux grands à plat et à la couleur pure. Le fauvisme qui s'élaborait inconsciemment depuis plusieurs années, existait désormais non sans provoquer quelque scandale parmi les visiteurs du Salon des Indépendants et du Salon d'Automne naissant.

Peu à peu l'art de Matisse à travers bien des évolutions, bien des recherches, perd volontairement ses éléments agressifs pour ne plus conserver que ses mérites constructifs.

108. — **La Leçon de piano**, peinture (2,40×2,10). Collection de Mme Paul Guillaume

109. — **Nature morte**, peinture (0,65×0,50). Collection de M. Michel Stein

110. — **Nu**, peinture (0,79×0,59). Collection de M. J. Puy

111. — **Marine à Belle-Isle**, peinture à l'huile (0,52×0,64). Collection de M. J. Puy

112. — **Nu**, peinture (0,72×0,91). Collection de Mme Paul Guillaume

113. — **Nu**, peinture (0,54×0,45). Collection de MM. Penheim Jeune

114. — **Notre-Dame**, peinture (0,45×0,55). Collection de MM. Penheim Jeune

115. — **Femme nue sombre**, 1900, peinture (0,71×0,88). Collection de M. J. Puy

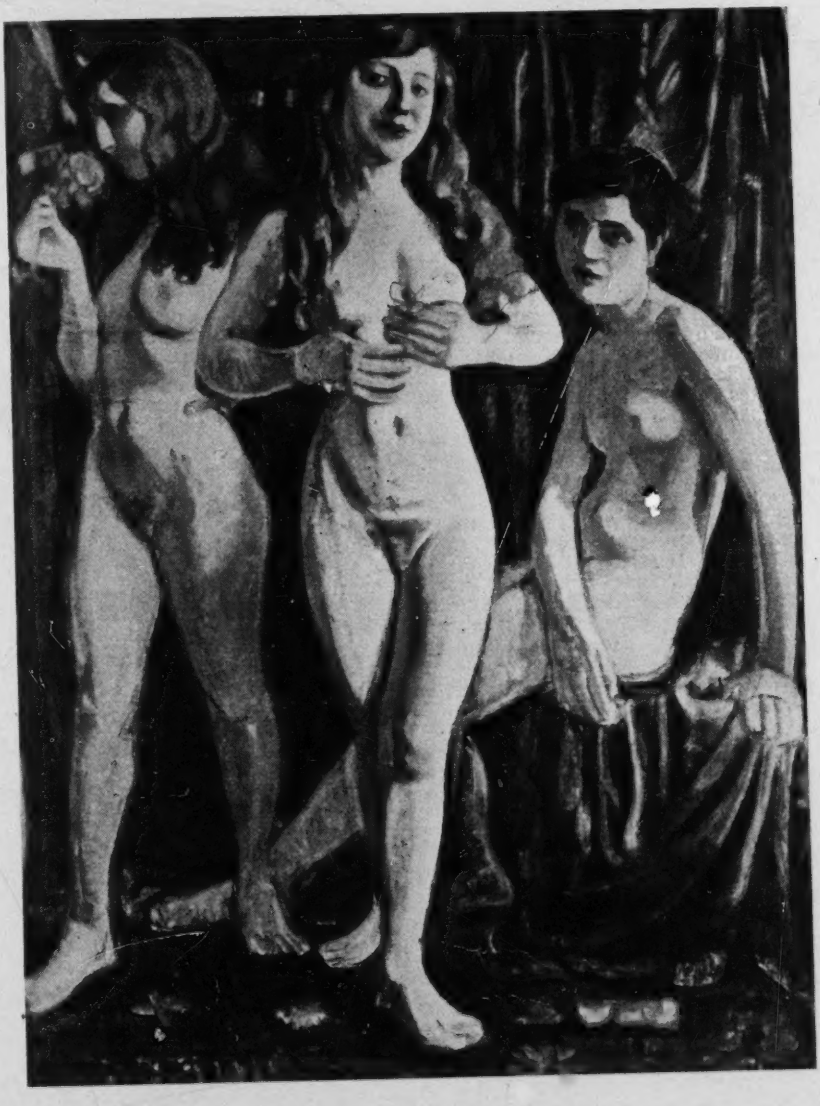
116. — **Etude de nu**, tableau à l'huile (0,69×0,64). Collection de M. Michel Stein.

117. — **Paysage du Maroc**, 1912, peinture (1,15×0,80). Collection de Mme Paul Guillaume

118. — **Femme à la mandoline**, peinture (0,47×0,40). Collection de Mme Paul Guillaume

119. — **Femme assise**, dessin (0,48×0,34). Collection de Mme R. Hein

120 à 130. — **Gravures sur cuivre et lithographies.** Collection de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie



N° 132. — Jean Puy. — La Comparaison

JEAN PUY

Jean Puy fut-il un Fauve? Ses amis l'affirment. Il ne nous paraît pas pourtant avoir beaucoup subi ce mouvement, ni y avoir participé autant qu'on le croit généralement. Il eut un contact assez intime avec ces artistes et échappa cependant à leur influence. On ne peut pas, malgré cela, le séparer d'une histoire du fauvisme, bien qu'il n'ait point fait partie de l'Atelier Gustave Moreau. Il est vrai qu'à l'Atelier Carrière, il rencontra, entre autres peintres, Matisse et Derain.

Né à Roanne le 8 novembre 1876, il vint à Paris en 1898 après avoir suivi depuis 1895 les cours de l'Ecole des Beaux-Arts de Lyon. A l'Académie Julian il reçut les leçons de Jean-Paul Laurens puis passa, ainsi que nous venons de le dire à l'Académie de la rue de Rennes où était l'Atelier Carrière.

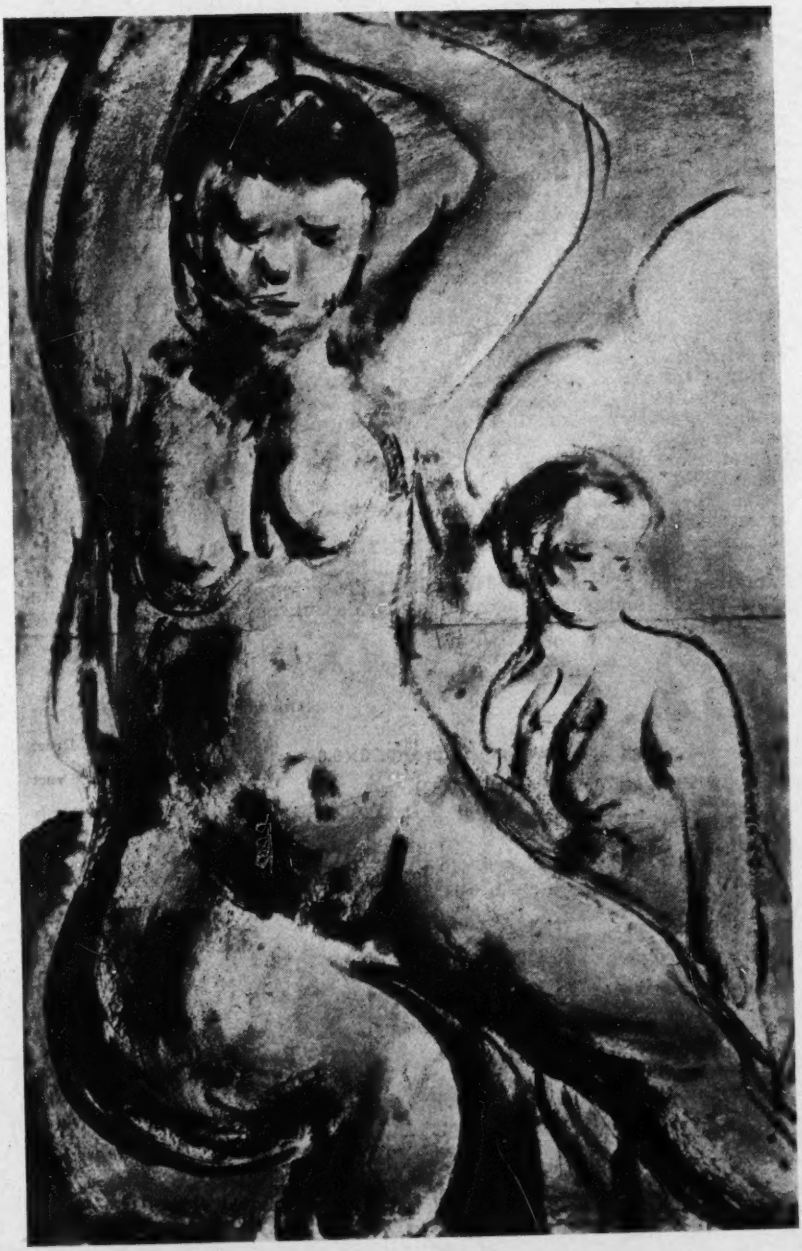
Très attiré par Cézanne, très intéressé aussi par les efforts de ses amis, il ne s'écarta jamais, néanmoins, même dans ses œuvres les plus colorées, d'une expression sobre, ne se risquant ni aux virtuosités ni aux excès où il n'eut pu trouver à satisfaire son besoin de réalité.

131. — Femme demi-nue, peinture (1,30×0,97).
Collection de M. A. Vollard

132. — La comparaison, peinture (1,30×0,97).
Collection de M. A. Vollard

133. — Femme nue avec un miroir, peinture à l'huile (0,71×0,90).
Collection de M. J. Puy

134. — Nature morte, peinture (0,50×0,90).
Collection de M. A. Vollard



N° 137. — Georges Rouault. — Nu aux bras levés

GEORGES ROUAULT

Georges Rouault n'est pas un fauve. Il est impossible de faire entrer Georges Rouault dans une catégorie quelle qu'elle soit. Il est un peintre, magnifiquement et affreusement. Les monstres qu'il invente sont prodigieux de technique, d'habileté, de hasards, d'ignominie. Rouault est une perpétuelle révolte, révolte contre toutes les conventions : il ne peint comme personne et dans ses sujets il stigmatise les hommes avec férocité. Pour ceux qui croient aux prédestinations, disons qu'il est né le 27 mai 1871 dans une cave, à Belleville, pendant la Commune, lors d'un bombardement de la maison par les Versaillais.

A quatorze ans il est apprenti chez un maître verrier où Albert Besnard distingue déjà ses qualités. Suivant des cours du soir à l'Ecole des Arts Décoratifs, il finit par entrer à l'Ecole des Beaux-Arts dans la classe de Delauney, puis dans celle de Gustave Moreau à qui il a voué une admiration sans borne. Lorsqu'a été fondé le Musée Gustave Moreau, Rouault en fut nommé conservateur.

Rouault, nous l'avons dit, n'est pas fauve, mais il fit partie de cette classe Gustave Moreau, en compagnie de Matisse, Marquet. Il fit partie aussi, involontairement, de l'équipe, parce que dans les Salons on groupait les œuvres qui étaient susceptibles de scandaliser, parce qu'aussi les mêmes marchands qui s'occupèrent des Fauves, s'intéressèrent à son œuvre : Vollard, Druet. Il fit enfin partie de l'équipe parce qu'il fut, au même titre que les autres, objet d'opprobre à son époque et prétexte à sarcasmes dans les journaux.

Mais ce sont choses qui ne semblent guère le préoccuper, attaché qu'il est à son œuvre ardente, désespérée, où brille comme un souvenir ou de lointaines réminiscences l'éclat rutilant des gemmes de Gustave Moreau et les reflets lumineux, rouges ou bleus, des vitraux.

135. — La Loge, peinture (0,57×0,95). Collection de MM. Benheim Jeune

136. — Clowns, peinture (0,46×0,60). Collection de Mme Druet

137. — Nu aux bras levés, peinture (0,96×0,64). Collection des Galeries Druet

138. — Pierrot, peinture (0,80×0,64). Collection de M. Georges Bernheim

139. — Paysage (1926), peinture (0,21×0,39). Collection de M. Nauwinck

140. — Christ et pêcheurs, peinture (0,67×1,27). Collection de M. A. Vollard

141. — Juges, peinture (0,79×0,63). Collection de M. A. Vollard

142. — Christ, peinture (0,48×0,32). Collection de M. A. Vollard

143. — Etelka, peinture (0,66×0,48). Collection de M. A. Vollard

144. — Fruits. Modèle de tapisserie, peinture (0,73×0,89). Collection particulière

145. — Cirque. Modèle de tapisserie, peinture (0,77×0,62). Collection particulière

146. — Fleurs. Modèle de tapisserie, peinture (0,95×0,64). Collection particulière

147. — Fleurs. Modèle de tapisserie, peinture (0,95×0,64). Collection particulière

148. — Danseuse, aquarelle (0,68×0,52). Collection de M. Stéphane Piot

149. — Diseuse de bonne aventure, aquarelle (0,19×0,27). Collection de M. Stéphane Piot

150. — Clown, aquarelle (0,41×0,26). Collection de M. Stéphane Piot

151. — Femme nue, aquarelle (0,25×0,42). Collection de M. G. Desvallières

152 à 155. — Gravures.

N° 157. — Vlaminck. — Le potager

MAURICE VLAMINCK

Rien ne devait favoriser Vlaminck dans son désir d'être peintre. Lui-même, pendant longtemps, ne crut pas qu'il y eut là une profession qui lui permit un jour de gagner sa vie. Il est né à Paris, le 4 avril 1876, d'un père flamand et d'une mère lorraine. Il ne reçut presque pas de leçons et forma son métier de peintre par sa propre expérience, par ce qu'il sut aimer et regarder. Aussi sa peinture a-t-elle toujours conservé quelque chose de fougueux et de passionné, car il fallait qu'il l'aimât avec fougue et passion pour lui rester fidèle à travers toutes les vicissitudes d'une vie difficile.

On lui a prêté mille métiers, plus sans doute qu'il n'en exerça réellement. Qu'il ait longtemps gagné sa vie en jouant dans les orchestres de restaurant, qu'il ait été, en outre coureur et même champion cycliste suffisent, sans qu'il soit nécessaire d'ajouter d'autres professions originales, pour prouver qu'il aimait la peinture au delà de bénéfices matériels qu'il ne songeait pas à lui demander.

On voit, d'ailleurs, dans la plupart des peintures de Vlaminck aux environs de 1905 quelles furent ses admirations et quels modèles il prit. Van Gogh surtout s'impose à lui, sans doute parce que Van Gogh est, lui aussi, une nature ardente et que Vlaminck y devine une parenté de tempérament.

A propos de Derain nous avons dit qu'ils furent amis et que Derain le présenta à Matisse qui fut très intéressé par sa peinture.

156. — Petite fille à la poupée, peinture (1,04×0,51).
Collection de M. A. Vollard

157. — Le potager, peinture (0,80×0,50).
Collection de M. A. Vollard

158. — Nature morte au compotier, peinture (0,45×0,54).
Collection de M. Vlaminck

159. — Le coteau à la rivière, peinture (0,72×0,91).

160. — Le Havre, le Grand quai, peinture (0,80×0,99).
Collection de M. A. Vollard

161. — Nature morte, peinture (0,78×1,16).
Collection de M. Tabarant

162. — La maison rouge, peinture (0,53×0,65).
Collection de M. Vlaminck

163. — Nature morte au poulet, peinture (0,64×0,89).
Collection de M. Pierre Simon

164. — L'arc-en-ciel, peinture (0,73×0,91).
Collection du Dr Toupet

165. — Nature morte, peinture (0,80×1,16).
Collection du Dr Roudinesco

166. — Le village sous la neige, peinture (0,63×0,80).
Collection de M. Paulen

167. — Marine, peinture (0,58×0,72).
Collection de M. Vlaminck

168. — Paysage, peinture (0,74×0,92).
Collection de M. Vlaminck

169 à 172. — Lithographies pour les « hommes abandonnés ».
Collection des Editions Scheur

FONDÉ EN 1861 NOUVELLE SÉRIE

BEAUX-ARTS

Le Journal des Arts

LE PREMIER HEBDOMADAIRE
D'INFORMATION ARTISTIQUE

donne, chaque semaine, avec de belles et **nombreuses illustrations,** les **comptes rendus des Expositions et des Ventes publiques,** avec les prix d'adjudication, des correspondances régulières sur la **vie artistique en France et à l'Etranger,** un **calendrier complet de la semaine artistique,** enfin, des renseignements qui en font

l'hebdomadaire indispensable

aux artistes
aux amateurs
aux collectionneurs
aux antiquaires
aux métiers d'art

à tous ceux qu'intéresse

L'ACTUALITÉ ARTISTIQUE

1 FRANC LE NUMÉRO — *sur 6 pages format journal* — TOUS LES VENDREDIS

CONDITIONS D'ABONNEMENT : FRANCE : un an, **42** fr.; six mois, **23** fr. ETRANGER : pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm : un an, **56** fr.; six mois, **30** fr. Pays n'ayant pas adhéré à cette Convention : un an, **70** fr.; six mois, **38** fr.
Le numéro : **1** fr. (Etranger : port en sus.)

Compte chèques postaux : Paris 1390-90.

PARIS, Faubourg Saint-Honoré, 140 — *Balzac* 12-17

LES BEAUX-ARTS

ÉDITION D'ÉTUDES ET DE DOCUMENTS

A Paris. — 140, faubourg Saint-Honoré

L'ART FRANÇAIS

Collection dirigée par GEORGES WILDENSTEIN

MANET

INTRODUCTION PAR PAUL JAMOT
CATALOGUE CRITIQUE PAR PAUL JAMOT
ET GEORGES WILDENSTEIN

avec la collaboration de Marie-Louise Bataille

Deux volumes in-4° (25 × 32)

dont un de texte (220 pages) et un d'illustration (220 pages contenant 480 phototypies) **750 francs**

DÉJA PARUS DANS LA MÊME COLLECTION

JEAN BABELON. — **Germain Pilon.** In-4° de VIII-152 pages dont 64 pages d'illustration, contenant 81 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste) ..... **150 fr.**

FERNAND BENOIT. — **L'Afrique méditerranéenne, Algérie, Tunisie, Maroc.** In-4° raisin de 324 pages dont 192 pages d'illustration, contenant 497 héliogravures et un frontispice. **275 fr.**

(*Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts*, 1932.)

ALBERT BESNARD, de l'Académie française. — **La Tour,** avec un catalogue critique par Georges WILDENSTEIN. In-4° de IV-330 pages dont 120 pages d'illustration, contenant 267 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... **200 fr.**

ROBERT DORE. — **L'Art en Provence.** In-4° de 324 pages dont 192 pages d'illustration, contenant 476 héliogravures, plus un frontispice. **260 fr.**

Le comte ARNAULD DORIA. — **Louis Tocqué.** In-4° de VIII-274 pages dont 86 pages d'illustration, contenant 149 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste).... **200 fr.**

(*Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts*, 1930.)

PIERRE FRANCASTEL. — **Girardon.** In-4° de VIII-170 pages dont 64 pages d'illustration, contenant 93 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... **150 fr.**

(*Prix Charles Blanc, Académie française*, 1929.)

FRANÇOIS GEBELIN. — **Les Châteaux de la Renaissance.** In-4° de VIII-308 pages, dont 104 pages d'illustration avec 220 héliogravures.. **175 fr.**

(*Prix Charles Blanc, Académie française*, 1928.)

GEORGES HUARD. — **L'Art en Normandie.** In-4° de VII-274 pages dont 126 pages d'illustration, contenant 272 héliogravures et un frontispice **225 fr.**

(*Prix Bordin, Académie des Beaux-Arts*, 1929.)

FLORENCE INGERSOLL-SMOUSE. — **Pater.** In-4° de VIII-224 pages, dont 116 pages d'illustration, contenant 230 héliogravures (tout l'œuvre connu de l'artiste). ..... **200 fr.**

LOUIS RÉAU. — **Les Lemoyne.** In-4° de VIII-252 pages dont 80 pages d'illustration, contenant 136 héliogravures, plus un frontispice..... **150 fr.**

(*Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts*, 1928.)

GEORGES WILDENSTEIN. — **Lancret.** In-4° de VIII-254 pages dont 112 pages d'illustration, contenant 213 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... **150 fr.**

EN PRÉPARATION

BOUCHER, DROUAIS, FRAGONARD, HOUDON, NATTIER, DEGAS, BERTHE MORISOT

ÉDITIONS "LES BEAUX ARTS"
140 FAUB St-HONORÉ PARIS

COLLECTION "L'ART FRANÇAIS"

NOUVEAUTÉ :

CHARDIN

par

GEORGES WILDENSTEIN

Directeur de la "Gazette des Beaux-Arts"

TOUTES LES ŒUVRES CONNUES DE L'ARTISTE REPRODUITES

TOUS LES DOCUMENTS SUR SA VIE

CATALOGUE CRITIQUE COMPLET DE 1237 N^os

1 VOLUME IN-4° RAISIN, 25×32,5, de 432 PAGES, dont 128 pages d'illustrations contenant 240 héliogravures

Prix..... 300 fr. -- Sur Madagascar..... 450 fr.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

Fondée en 1859 par Charles Blanc

LA GRANDE REVUE DE L'HISTOIRE DE L'ART

COMITÉ DE PATRONAGE :

MM. le duc D'ALBE; ALBERT BESNARD, de l'Académie française; le comte MOÏSE DE CAMONDO, membre du Conseil des Musées nationaux, vice-président de la Société des Amis du Louvre; S. CHARLETY, recteur de l'Académie de Paris; D. DAVID-WEILL, de l'Institut, président du Conseil des Musées nationaux; ROBERT JAMESON; L. METMAN, conservateur du Musée des Arts Décoratifs; E. POTTIER, membre de l'Institut, conservateur honoraire des Musées nationaux; le baron EDMOND DE ROTHSCHILD, membre de l'Institut; G. R. SANDOZ, vice-président délégué de la Société d'Encouragement à l'Art et à l'Industrie et de la Société de Propagation des livres d'art; CH. WIDOR, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.

COMITÉ DE RÉDACTION :

MM. PAUL JAMOT, membre de l'Institut, conservateur des Musées nationaux; ANDRÉ JOUBIN, directeur de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris (Fondation Doucet); PGL NEVEUX, de l'Académie Goncourt, Inspecteur général des Bibliothèques; LOUIS REAU, directeur de l'Institut français de Vienne. M. GEORGES WILDENSTEIN, *directeur*. MM. JEAN BABELON et PIERRE D'ESPEZEL, *secrétaires*.

L'ANCIENNETÉ ET LA HAUTE TENUE LITTÉRAIRE
DE LA « GAZETTE DES BEAUX-ARTS »
LUI ASSURENT LE PREMIER RANG PARMI LES REVUES D'ART FRANÇAISES

Publiée avec le concours des plus éminents critiques, elle embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité : architecture, peinture, sculpture, gravure, arts décoratifs. Elle paraît en livraisons mensuelles, luxueusement imprimées, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte, parmi lesquelles des gravures originales dues aux meilleures artistes.

Les abonnés à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS reçoivent gracieusement
BEAUX-ARTS